Karel Reisz

Montaż filmowy

AKADEMIA FILMU i TELEWIZJI
Policealna Szkoła Artystyczna
ul. Chełmska 21, 00-724 Warszawa
tel. 840-67-40

E-1/3

SPIS TREŚCI

ZAŁĄCZNIK — TECHNOLOGIA PRACY W MONTAŻOWNI

WSTĘP

Wielka Brytania nie posiada ośrodków naukowych, w których przyszli fachowcy mogliby zapoznawać się z techniką filmową. Brytyjska Akademia Filmowa nie rozwija tego rodzaju działalności i nie może zaspokoić wszystkich potrzeb w tym zakresie, a biblioteka i filmoteka Brytyjskiego Instytutu Filmowego stanowią pomocnicze źródła wiedzy tylko dla tych, którzy są w stanie kształcić się samodzielnie.

Jako członkowie Rady Brytyjskiej Akademii Filmowej przejrzeliśmy istniejącą literaturę filmową — o tematyce, jak wiadomo, bardzo przypadkowej — aby wyłonić zagadnienia nie opracowane w publikowanych dotychczas wydawnictwach. Okazało się, że niektóre zagadnienia, jak na przykład dźwięk, scenografia, scenariopisarstwo, a nawet reżyseria filmowa, znalazły wyczerpujące omówienie, natomiast dziedzina tak ważna dla filmu jak montaż nigdzie nie została opracowana naukowo. Zagadnienia montażu filmowego były wprawdzie omawiane w związku z teoriami Eisensteina, Pudowkina i innych realizatorów, jednak tylko pod kątem analizy swoistych im stylów filmowych.

Chcąc wypełnić tę lukę zwróciliśmy się do doświadczonych w dziedzinie montażu filmowego członków naszej Rady, spośród których dziewięć osób, erudytów w zakresie różnych rodzajów filmowych, zgodziło się wspólnie opracować naukowy zarys zagadnień montażu filmowego.

Wybór i opracowanie materiału powierzyliśmy nie montażyście, który mógłby mieć tendencję do faworyzowania stylu najlepiej sobie znanego, lecz laikowi o odpowiednim przygotowaniu naukowym i umiejętności analitycznej oceny materiału w większości po raz pierwszy sformułowanego na piśmie.

Przez długie miesiące Karol Reisz cierpliwie oddzielał zasady teoretyczne od osobistych wspomnień autorów i przeglądał kilometry taśmy filmowej w poszukiwaniu właściwych przykładów, analizując na stole montażowym każdą wybraną sekwencję, notując każdy jej szczegół i wymierzając każde ujęcie.

Książka, która powstała jako owoc współpracy grupy entuzjastów sztuki filmowej, dzieli się na trzy części.

Pierwsza i trzecia są ogólne, druga składa się z różnych wypowiedzi, poddanych każdorazowo kontroli odpowiedniego eksperta lub grupy ekspertów. Całość można więc uważać za zbiór artykułów połączonych wstępem i zakończeniem.

* * *

Należy krótko wyjaśnić zasadę stosowania terminów: *montaż i montażysta*. Odpowiedzialność za montaż filmu wiąże się z pracą wielu ludzi: scenarzysty, reżysera, montażysty obrazu, montażysty dźwięku i innych. W naszej książce nie rozdzielamy tych funkcji; używając określenia *montażysta* nie ograniczamy go wyłącznie do osoby fachowca pracującego w montażowni, mamy na myśli po prostu człowieka odpowiedzialnego za daną decyzję montażową. Książka niniejsza jest w gruncie rzeczy poświęcona nie tyle specyfice pracy montażysty, ile samemu procesowi montażu filmowego, co jest niewątpliwie szerszym pojęciem.

* * *

Muszę podkreślic, że nie staraliśmy się stworzyć dzieła o *teorii* montażu. Byłoby to chyba niemożliwe w książce powstałej w wyniku współpracy dziewięciu realizatorów, którzy wyspecjalizowali się w różnych rodzajach filmowych i na ogół niewielką wagę przywiązują do teorii. Jak wspomniałem, staraliśmy się jak najlepiej wykorzystać nasz zespół, powierzając poszczególnym specjalistom nadzór nad rozdziałami traktującymi o znanych im *rodzajach* filmowych. Druga część książki — zasadnicza — zawiera przykłady z konkretnych filmów, zanalizowanych przez ich realizatorów lub montażystów. Wnioski ogólne, jakie mogły być opracowane na podstawie ich praktyki, zostały zebrane w części trzeciej.

Zdajemy sobie sprawę, że podział części drugiej na rozdziały jest dosyć dowolny. Rozbicie problemów twórczości filmowej na wąskie grupy zagadnień specjalistycznych jest niemożliwe i nie to było naszym celem. Tytuły rozdziałów części drugiej nie mogą więc odzwierciedlać podziału na ściśle określone rodzaje filmowe, ale stanowią raczej próbę grupowania pokrewnych zagadnień z dziedziny montażu.

Wyjaśnimy to na konkretnym przykładzie. Akcja każdego filmu winna być przedstawiona na ekranie w sposób możliwie przejrzysty. Uważaliśmy jednak, że problem ten należy zanalizować w rozdziale poświęconym filmom oświatowym, ponieważ przejrzystość wykładu jest dla tego *rodzaju* filmowego zadaniem zasadniczym. Podobnie w rozdziale „Kronika filmowa" omawiamy przede wszystkim zagadnienia szybkości montażu, a w rozdziale „Sekwencje dialogowe" — problemy rytmu. Mamy nadzieję, że książka w całości da możliwie wyczerpujący przegląd zagadnień.

Pozwoliliśmy sobie na pewną swobodę wyboru konkretnych przykładów. Rozdziały są nierównej długości po prostu dlatego, że niektóre zagadnienia montażu są bardziej złożone od innych. Żeby sięgnąć do najprostszego przykładu — w filmie montażowym wkład twórczy montażysty jest większy niż w kronice.

Zagadnienia montażu wiążą się niekiedy tak dalece z indywidualnością montażysty, że uważaliśmy za wskazane przytoczyć jego własne uwagi o swojej pracy; w innych wypadkach uwagi montażysty zostały włączone do tekstu książki. Ta pozorna niejednolitość koncepcji edytorskiej wynikła z różnorodności charakteru materiału, a dążenie do standaryzacji mogłoby wypaczyć istotę rzeczy.

Sprawa przykładów wymaga wyjaśnienia. Są to przeważnie opisy gotowych sekwencji, a nie fragmenty scenopisu. Gdy jest inaczej zaznaczamy to wyraźnie. Jeśli tylko było to możliwe, przykłady ilustrujące typowe zagadnienia zostały wzięte z filmów ogólnie znanych. Nie rościmy pretensji do oceny filmów, z których pochodzą cytowane przez nas przykłady. Wybieraliśmy fragmenty najlepiej ilustrujące nasze tezy, nie oglądając się na poziom filmu jako całości.

* * *

Prawdopodobnie większość czytelników nie będzie mogła sobie pozwolić na kupno tak kosztownej książki. Pragnąc wyczerpująco opracować tak rozległy temat, zdecydowaliśmy wspólnie z wydawcą nie ograniczać ani tekstu, ani ilości ilustracji. Mamy nadzieję, że grupy czytelników będą organizować składki celem jej wspólnego nabycia, że dotrze ona w kilku egzemplarzach do klubów filmowych w Anglii i za granicą.

Wspominałem uprzednio o wadze, jaką odgrywa w filmie montaż — i sądzę, że jedynie zapoznanie się z jego zasadami pozwoli właściwie ocenić znaczenie montażu nie tylko dla sztuki filmowej, lecz także dla ekonomiki kinematografii.

Thorold Dickinson

Październik 1952 r.

CZĘŚĆ I

HISTORIA MONTAŻU

1. MONTAŻ W FILMIE NIEMYM

„Raz jeszcze powtarzam, że siłą, która stwarza rzeczywistość filmową, jest montaż, a otaczający nas świat dostarcza mu jedynie surowca. Taki jest właśnie wzajemny stosunek montażu i filmu". [1]) To oświadczenie jednego z najwybitniejszych reżyserów filmu niemego zostało napisane w roku 1928. Analiza filmów wyprodukowanych w ciągu pierwszych trzydziestu lat kinematografii oraz własne doświadczenia realizatorskie doprowadziły Pudowkina do wniosku, że podstawowym procesem twórczym realizacji filmowej jest proces montażu — to znaczy selekcjonowanie, nadawanie rytmu i określanie kolejności poszczególnych ujęć filmowych w ten sposób, by ukształtowały one ciągłość filmową *(continuity)*. Twierdzenie to wydawać się nam może nieco jednostronne. Współcześni twórcy filmowi nadali wielkie znaczenie innym elementom realizacji — sztuce aktorskiej i opracowaniu dialogów. Trudno więc byłoby zgodzić się dziś bez reszty z oświadczeniem Pudowkina. Od czasu pojawienia się dźwięku, tradycja operowania kontrastami obrazowymi tak charakterystyczna dla najlepszych filmów niemych — została poważnie zaniedbana. Twierdzenie, że sztuce filmowej przyniosło to wielką szkodę, będzie jedną z głównych tez niniejszej książki.

Historia filmu niemego obfituje w przykłady potwierdzające słowa Pudowkina. Rozwój filmowych środków wyrazu — od prostych notatek braci Lumière do skomplikowanych scenariuszy z lat dwudziestych — wiąże się ściśle z rozwojem techniki montażu. W roku 1928 Pudowkin mógł wyrażać w swoich filmach nieskończenie bardziej złożone idee i uczucia niż trzydzieści lat wcześniej bracia Lumière. Stało się to możliwe dzięki opanowaniu przez Pudowkina nowoczesnych metod montażu.

Historia filmu niemego została już opracowana tak wszechstronnie, że nie ma potrzeby przypominać poszczególnych etapów jej rozwoju, na przykład: kiedy, przez kogo i jaki efekt montażowy został użyty po raz pierwszy. Są to problemy interesujące historyków kinematografii. My zajmujemy się przede wszystkim zagadnieniami dotyczącymi znaczenia nowych form montażu, źródeł ich rozwoju i zastosowania w dzisiejszej praktyce. Krótkie dane historyczne, jakie podajemy poniżej, nie są streszczeniem badań historyków, ale mają służyć jako logiczny punkt wyjścia do studiowania sztuki montażu filmowego.

---

[1]) W. *Pudowkin:* Film Technique. Newnes 1929; s. 16.

Początki ciągłości filmowej

Tworząc swoje pierwsze filmy bracia Lumière postępowali po prostu w ten sposób, że wybierali obiekt, który wydawał im się interesujący, ustawiali przed nim aparat i kręcili tak długo, aż zabrakło taśmy. Ponieważ chodziło tylko o sfilmowanie przedmiotów w ruchu, każde proste wydarzenie — jak *Śniadanie dziecka* („Dejeuner du Bébé"), *Okręt wyruszający z portu* („A Boat Leaving Harbour") — odpowiadało temu celowi. Używali aparatu filmowego jako przyrządu rejestrującego, który nad zwykłym aparatem fotograficznym miał tę tylko przewagę, że mógł również zanotować element ruchu. Ale w gruncie rzeczy treść takiego filmu jak *Okręt wyruszający z portu* mogła być równie dobrze wyrażona przez nieruchomą fotografię.

Chociaż większość filmów braci Lumière to proste, zdejmowane „na gorąco" opisy wydarzeń, jednak już jeden z najwcześniejszych wskazuje na świadomą organizację filmowanego materiału. W *Oblanym ogrodniku* („Arroseur arrosé") po raz pierwszy sfilmowano zainscenizowaną scenę komiczną, w której materiał rzeczywistości został poddany świadomej kontroli. Mały chłopiec przydeptuje gumowego węża, którym ogrodnik podlewa kwiaty, a kiedy ten zdziwiony przerwą w dopływie wody nachyla się nad głowicą, chłopiec zdejmuje nogę z węża i strumień wody oblewa ogrodnika. Tym razem uwagę widza miał już atakować nie tylko ruch w obrazie, ale i akcja.

Z filmów Georges Mélièsa pamiętamy dziś głównie pomysłowe tricki i prymitywny wdzięk. W swoim czasie oznaczały one jednak poważny postęp, rozszerzyły bowiem zakres filmowej narracji poza zasięg jednego ujęcia. Drugi „długi" film Mélièsa *Kopciuszek* („Cendrillon") miał 125 m (filmy braci Lumière — około 15 m) i składał się z dwudziestu ruchomych obrazów: 1. Kopciuszek w kuchni; 2. Wróżka, myszy i lokaje; 3. Przeobrażenie się szczura... 20. Tryumf Kopciuszka. Każdy obraz był podobny w charakterze do lumierowskiego *Ogrodnika*, tzn. składał się z prostej inscenizowanej sceny, zarejestrowanej na jednym niepociętym kawałku taśmy filmowej. Podczas gdy braciom Lumière wystarczała rejestracja krótkich, zawartych w jednej scenie wydarzeń. Méliès próbował już opowiedzieć fabułę składającą się z szeregu epizodów. Poszczególne ujęcia wiązała ze sobą fabuła bajki. Dwadzieścia obrazów *Kopciuszka* przypominało serię przezroczy powiązanych w sposób dość prymitywny osobą centralnej postaci. W filmie wyświetlanym w całości udało się zobrazować akcję o wiele bardziej złożoną niż to było możliwe w pojedynczym ujęciu. Ograniczenia *Kopciuszka*, podobnie zresztą jak i większości późniejszych filmów Mélièsa, wynikają z ograniczeń teatralnego sposobu przedstawienia akcji. Każdy epizod rozgrywa się jak akt w sztuce w jednej scenerii, zamknięty w czasie i przestrzeni. Nie zdarza się, by scena rozpoczęta w jednym miejscu, przeniosła się w inne otoczenie. Aparat stoi zawsze nieruchomo, w stałej odległości od aktorów i ściśle prostopadle do tła. Pozostaje zawsze poza akcją, zupełnie tak samo, jak widz w teatrze. Ciągłość filmowa *Kopciuszka* wynika wyłącznie z jedności tematu. Nie ma natomiast żadnej ciągłości akcji od ujęcia do ujęcia, a następstwo czasowe poszczególnych epizodów jest nieokreślone. Podczas gdy Méliès przez wiele lat trzymał się tej samej teatralnej metody, jaką zastosował w *Kopciuszku*, i to nawet wtedy, gdy ukazywał w swoich filmach coraz bardziej złożone wątki treściowe, niektórzy spośród współczesnych mu realizatorów zaczynali już pracować w oparciu o zupełnie inne zasady.

W roku 1902 Amerykanin Edwin Porter — jeden z pierwszych operatorów Edisona — zrealizował film *Życie amerykańskiego strażaka* („The Life of an American Fireman"). Jego koncepcja reżyserska różniła się diametralnie od przyjętej wówczas praktyki.

Porter przetrząsnął cały skład filmów Edisona w poszukiwaniu odpowiednich scen, wokół których mógłby zbudować swój scenariusz. Znalazł mnóstwo materiałów o działalności straży ogniowej. Dzięki swemu kolorytowi, niezwykłej ruchliwości działania i przygodom cieszyła się ona wielką popularnością. Porter postanowił więc wybrać straż ogniową jako temat swego filmu. Potrzebny był jednak jeszcze jakiś pomysł lub centralny epizod, wokół którego można by zbudować akcję przedstawiającą działalność strażaków. Porter wymyślił fabułę, która była równie emocjonująca jak odmienna od dotychczasowych — o matce i dziecku, uwięzionych w płonącym budynku i uratowanych w ostatniej chwili przez dzielnych strażaków.[2])

Pomysł Portera, by stworzyć filmową fabułę z istniejącego materiału zdjęciowego, był w owych czasach bez precedensu. Znaczyło to, że treść poszczególnego ujęcia nie jest bezwzględnie jednoznaczna, ale może być zmieniana przez zestawienie danego obrazu z innymi. Opis ostatniego epizodu *Życia amerykańskiego strażaka* wystarczy nam chyba do zrozumienia rewolucyjnego znaczenia metody realizacji tego filmu.

Uj. 7 — *przyjazd straży na miejsce pożaru.*

W tej wspaniałej scenie widać cały oddział straży ogniowej przybywający na miejsce akcji. W środku na pierwszym planie znajduje się płonący dom. W tle po prawej stronie straż ogniowa pędzi z wielką szybkością. Zjawiają się przeróżne pompy, motory, drabiny. Wszystko to zajeżdża na miejsce, strażacy ustawiają maszyny, wyciągają węże, przystawiają drabiny do okien i już strugi wody zalewają płonący budynek. W tym momencie nadchodzi kulminacja.

Przenikamy do wnętrza budynku, gdzie widzimy kobietę i dziecko wśród otaczających je zewsząd płomieni i gryzącego dymu. Kobieta biega tam i z powrotem po pokoju. Nie znajdując drogi ucieczki zrozpaczona otwiera okno i woła o pomoc do tłumu zgromadzonego pod domem, aż w końcu na wpół uduszona pada na łóżko. W tym momencie wspaniały „rycerz ognia" wyważa siekiera drzwi, wpada do pokoju, zrywa z okna płonące firanki, wyrębuje framugę okna i woła do swoich towarzyszy, by ustawili drabinę. Kiedy drabina pojawia się w oknie, strażak chwyta zemdloną kobietę, bierze ją na plecy jak dziecko i schodzi szybko na ziemię. Teraz przenosimy się z kolei przed płonący budynek. Przywrócona do przytomności matka, ubrana tylko w nocną koszulę, szaleje z niepokoju i na klęczkach błaga strażaka, by wrócił po jej dziecko. Pada wezwanie: kto pójdzie w ogień na ochotnika? Zgłasza się ten sam strażak, który uratował matkę. Otrzymuje pozwolenie na ratowanie dziecka i bez wahania wbiega po drabinie, znika w oknie... Następuje pełna napięcia chwila oczekiwania. Wydaje się, że strażak zostanie pokonany przez dławiący dym. W końcu jednak ukazuje się z dzieckiem na ręku i wraca szczęśliwie na dół. Przed domem dziecko podbiega do matki. Obraz matki tulącej w ramionach uratowane dziecko stanowi realistyczne i wzruszające zakończenie filmu.[3])

Wydarzenia, które tworzą moment kulminacyjny *Życia amerykańskiego strażaka*, zostały ukazane w trzech etapach. Problem dramatyczny postawiony w pierwszym ujęciu znajduje rozwiązanie dopiero w końcu trzeciego. Akcja rozwija się od ujęcia do ujęcia, co stwarza złudzenie jej nieprzerwanego toku. Zamiast rozdzielać akcję na trzy zamknięte epizody, połączone napisami, jakby to zrobił Méliès, Porter po prostu złączył poszczególne ujęcia ze sobą. W rezultacie widz ma wrażenie, że jest świadkiem jednego nieprzerwanego epizodu. Budując tak właśnie swój film Porter mógł przedstawić długie, skomplikowane wydarzenie bez stosowania metody narracji

[2]) L. *Jacobs:* The Rise of the American Film, New York 1939; s. 37.
[3]) L. *Jacobs:* cyt. wyd.; s. 40.

Mélièsa, przerywanej i ograniczonej do opowiadania o jednej tylko rzeczy na raz. Ale nowa metoda nie tylko dawała większą płynność. Walory jej były o wiele większe. Przede wszystkim dała ona reżyserowi prawie nieograniczoną swobodę ruchu stwarzając możliwość dzielenia akcji na małe, łatwe do rozwiązania epizody. W kulminacyjnej scenie *Życia amerykańskiego strażaka* Porter połączył dwa odrębne rodzaje filmowe: zdjęcia kronikalne oraz inscenizowaną scenę atelierową, nie naruszając tym wcale ciągłości akcji. Druga równie zasadnicza zaleta metody Portera polega na tym, że umożliwia ona widzowi uświadomienie sobie upływu czasu. *Życie amerykańskiego strażaka* zaczyna się od obrazu strażaka, który śpi w fotelu i śni o kobiecie z dzieckiem uwięzionej w płonącym domu (sen jest pokazany w „balonie sennym"). Następny plan ukazuje alarm straży, po czym następują cztery ujęcia straży ogniowej pędzącej na miejsce pożaru. Po tych ujęciach mamy już znaną nam scenę kulminacyjną. W ten sposób akcja, która musiała trwać dłuższy czas, została zawarta w obrębie jednoaktowego filmu bez jakichkolwiek luk w narracji. Wybrane zostały tylko momenty istotne i złączone ze sobą w ten sposób, że stworzyły zadowalającą, logicznie rozwijającą się ciągłość opowiadania. Porter wykazał, że pojedyncze ujęcia, relacjonujące fragmenty akcji, są elementami, z których buduje się filmy — i w ten sposób ustanowił podstawową zasadę montażu.

Następny ważny film Portera — *Napad na Express* („The Great Train Robbery" — 1903) wskazuje już na śmielsze zastosowanie nowoodkrytej zasady montażu. Mamy w nim jedno przejście obrazowe o wiele bardziej wyrafinowane niż w poprzednich filmach Portera.

Uj. 9 — *piękny widok doliny.*

Bandyci schodzą po zboczu wzgórza, mijają strumyk, wsiadają na konie i ruszają w prerię.

Uj. 10 — *wnętrze urzędu telegraficznego.*

Telegrafista leży na podłodze związany i zakneblowany. Z najwyższym wysiłkiem podnosi się na nogi, nachyla nad stołem i telegrafuje o pomoc, naciskając brodą klucz telegrafu, po czym mdleje z wyczerpania.

Uj. 11 — *wnętrze typowej sali tańca na Dzikim Zachodzie.*

Grupa tańczących mężczyzn i kobiet. Ktoś niepewnie stojący na nogach zostaje wypchnięty na środek sali i zmuszony do tańca. Goście na sali bawią się strzelając mu pod nogi. Wtem otwierają się drzwi i wchodzi na pół żywy telegrafista. Taniec urywa się. Ogólne zamieszanie. Mężczyźni chwytają za strzelby i śpiesznie wychodzą z lokalu.[4])

Najbardziej znamienną cechą tego krótkiego fragmentu jest swoboda ruchu filmowego. Przejście od ujęcia 9 do 10 przenosi nas od jednej grupy postaci do drugiej: od uciekających bandytów — na pocztę, gdzie leży związany telegrafista (którego bandyci obezwładnili w pierwszej scenie). Nie ma tu bezpośredniego organicznego związku między obydwoma ujęciami — akcja ujęcia dziesiątego nie wynika z akcji dziewiątego. Wydarzenia pokazane w ujęciach 9 i 10 zachodzą równolegle i są związane tylko ciągłością myśli. Jest to poważny krok naprzód w stosunku do prostej ciągłości fizycznego działania w *Życiu amerykańskiego strażaka*. W swoich późniejszych filmach Porter dalej rozwijał ten rodzaj montażu równoległego, ale pełne zastosowanie metoda ta znalazła dopiero w twórczości Griffitha.

---

[4]) *L. Jacobs:* cyt. wyd.; s. 45.

Griffith — wyrazistość dramatyczna

Rozwijając stopniowo prostą metodę ciągłości akcji Edwin Porter pokazał jak można przedstawić przebieg wydarzenia przy pomocy filmowych środków wyrazu. Jego reżyserska kontrola nad materiałem była jednak ograniczona. W filmach Portera nie spotykamy jeszcze selekcji faktów, ponieważ każdy epizod rozgrywa się w stałej odległości od aparatu filmowego. Nie znano wówczas środków, dzięki którym reżyser mógłby różnicować wagę poszczególnych momentów narracji. Jedyną możliwość różnicowania napięcia dramatycznego dawało operowanie gestem aktora.

Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi filmu, który powstał mniej więcej w dwanaście lat po *Napadzie na Express*. Były to *Narodziny narodu* („The Birth of a Nation"). Porównanie metod realizacji tych dwóch filmów pozwoli nam ocenić, w jaki sposób Griffith przekształcił wprowadzoną przez Portera zasadę ciągłości akcji filmowej — w subtelne narzędzie stwarzania i kontrolowania napięcia dramatycznego.

NARODZINY NARODU

Fragment aktu VI — Zabójstwo Lincolna

NAPIS: „A wówczas, kiedy skończyły się straszne dni i nastał błogi czas pokoju"... przyszła złowroga noc 14 kwietnia 1865 r.

Następuje krótka scena, w której Benjamin Cameron (gra Henry B. Walthall) zabiera Elsie Stoneman (Lilian Gish) z domu Stonemanów i udaje się z nią do teatru. Idą na galowe przedstawienie, na którym ma być obecny prezydent Lincoln. Gdy wchodzą na salę, przedstawienie już się zaczęło.

NAPIS: Godzina 9.30.

Przybycie Prezydenta.

		dług. w m [5])
1	*Pl. am.* Świta prezydenta wchodzi po kolei na wewnętrzne schody w teatrze i skręca w stronę loży prezydenta. Pierwszy idzie wartownik ze straży przybocznej Lincolna, jako ostatni idzie Lincoln.	2,1
2	Loża prezydenta widziana od strony widowni. Ukazują się w niej osoby ze świty.	1,2
3	*Pl. am.* Prezydent Lincoln u wejścia do loży oddaje kapelusz bileterowi	0,9
4	Loża prezydenta *jak w uj. 2.* Lincoln pojawia się w loży.	1,5
5	*Pl. śr.* Elsie Stoneman i Benjamin Cameron siedzą na widowni. Patrzą w stronę loży Lincolna, zaczynają klaskać, wstają z krzeseł.	2,1
6	*Ujęcie od widowni* w stronę sceny. Loża prezydenta jest z prawej strony. Publiczność stoi *plecami do aparatu,* klaszcze i pozdrawia prezydenta.	1,9
7	Loża prezydenta *jak w uj. 4.* Lincoln i jego żona kłaniają się publiczności	0,9
8	*Jak w uj. 6*	0,9
9	Loża prezydenta *jak w uj. 7.* Prezydent kłania się i siada.	1,5

NAPIS: Straż przyboczna Lincolna zajmuje miejsce u wejścia do loży.

10	*Pl. am.* Wartownik wchodzi do korytarzyka przed lożą i siada. Zaczyna niecierpliwie trzeć kolana	3,0
11	*Ujęcie przez widownię* na scenę. Przedstawienie w toku.	1,5
12	Loża prezydenta *jak w uj. 9.* Lincoln bierze żonę za rękę. Patrzy na sztukę z aprobatą.	2.7
13	*Jak w uj. 11.* Widzowie przestają klaskać.	1,2
14	*Bliższy plan* sceny. Przedstawienie trwa.	3

5) Długość każdego ujęcia jest podana w metrach, 1 m filmu niemego trwa 3,3 sek. i m filmu dźwiękowego 2,2 sek. Skróty i określenia planów podane są w słowniczku terminów filmowych na s. 216 (przyp. tłum.).

NAPIS: W a r t o w n i k   o p u s z c z a   s w ó j   p o s t e r u n e k,   a b y   p o p a t r z e ć   n a   p r z e d s t a w i e n i e.

dług. w m

15 *Pl. am.* Wartownik *jak w uj. 10.* Jest wyraźnie zniecierpliwiony. 1,5

16 *Bliższy plan* sceny — *jak w uj. 14.* 0.6

17 *Pl. am.* Wartownik *jak w uj. 15.* Wstaje i odstawia swoje krzesło za bocznymi drzwiami. 1,8

18 *Jak w uj. 6* — ujęcie w kierunku loży sąsiadującej z lożą Lincolna w chwili, kiedy wartownik wchodzi do niej i siada. 0,9

19 W kolistej masce widzimy *bliższy plan akcji uj. 18.* Wartownik zajmuje miejsce w loży. 1,5

NAPIS: G o d z. 10,30.

A k t III. S c e n a II.

20 *Ogólny plan* teatru od tyłu widowni. Ukośna maska przesłania obraz, pozostawiając widoczną tylko lożę prezydenta. 1,5

21 *Pl. śr.* Elsie i Ben. Elsie wskazuje na coś w kierunku Lincolna. 1,8
NAPIS: J o h n   W i l k e s   B o o t h.

22 Głowa i ramiona J. W. Bootha *widziane w kolistej masce.* 0,9

23 *Jak w uj. 21.* Elsie z uszczęśliwioną miną patrzy znów na scenę. 1,8

24 B o o t h *jak w uj. 22.* 0,75

25 *Zbl.* loży Lincolna. 1,5

26 Booth *jak w uj. 22.* 1,2

27 *Bliski plan* sceny *jak w uj. 14.* 1,2

28 *Bliski plan* loży *jak w uj. 25.* Lincoln uśmiecha się: sztuka podoba mu się. Robi gest ramionami jak gdyby było mu chłodno i zaczyna wkładać płaszcz. 2,4

29 Booth *jak w uj. 22.* Porusza głową w momencie wstawania z krzesła 1,2

30 Dalszy ciąg *uj. 28.* Lincoln kończy wkładanie palta. 1,8

31 Teatr widziany od tyłu widowni *jak w uj. 20.* Maska rozsuwa się, odsłaniając całe wnętrze teatru. 1,2

32 *Zbl.* Wartownik ogląda przedstawienie z zainteresowaniem. *Jak w uj 19,* w kolistej masce. 0,45

33 *Pl. og.* Booth. Wchodzi drzwiami, które znajdują się na końcu korytarzyka za lożą Lincolna. Nachyla się, aby zajrzeć do loży przez dziurkę od klucza. Wyciąga rewolwer i przygotowuje się do wykonania swego zamiaru 4,2

34 Zbl. Rewolwer. 0,3

35 Dalszy ciąg *uj. 33.* Booth podchodzi do drzwi, przez chwilę mocuje się, nie mogąc ich otworzyć, wreszcie wchodzi do loży Lincolna. 2,4

36 *Zbl.* loży Lincolna *jak w uj. 25.* Booth pojawia się za plecami Lincolna 1,5

37 Scena teatru *jak w uj. 14* — aktorzy grają. 1,2

38 *Jak w uj. 26.* Booth strzela z tyłu do Lincolna. Lincoln pada. Booth wspina się na przegrodę loży i zeskakuje na scenę. 1,5

39 *Pl. og.* Booth na scenie. Wyciąga ręce i woła. 0,9

NAPIS: S i c   s e m p e r   t y r a n i s.

Przebieg tego epizodu jest prosty — Lincolna zamordowano w teatrze, kiedy wartownik lekkomyślnie opuścił swój posterunek. W czasach Portera relacja o tym wydarzeniu ograniczyłaby się do kilku planów i to wystarczyłoby w zupełności, by wszystko było jasne dla widza. Zainteresowanie Griffitha sięga jednak głębiej — sam opis akcji mu nie wystarcza. Buduje więc całą sekwencję wokół czterech grup postaci — świty Lincolna, do której należy również wartownik, Elsie Stoneman i Bena Cameron, mordercy — Bootha i aktorów na scenie. Przejścia od jednej grupy do drugiej nie rażą, ponieważ wcześniej już widzieliśmy, że wszystkie znajdują się w teatrze. Dlatego też ciągłość jest utrzymana, chociaż główny wątek (który obejmuje tylko Lincolna, wartownika i Bootha) jest wciąż przerywany dla ukazania tego, co się dzieje wokoło. Odkryta przez Portera zasada ciągłości nie została tu naruszona.

Przyczyny, dla których Griffith i Porter dzielili akcję na fragmenty, różnią się jednak zasadniczo. Porter przechodził od jednego obrazu do drugiego raczej przez wzgląd na trudności natury fizycznej — przeważnie

wówczas, gdy nie mógł w jednym ujęciu zrelacjonować wydarzeń, które chciał ukazać. U Griffitha akcja rzadko rozwija się od ujęcia do ujęcia. Punkt widzenia nie zmienia się dla przyczyn natury fizycznej, ale ze względów dramaturgicznych. Motywem było tu pokazanie widzowi nowego szczegółu, mającego w danym momencie akcji istotną wagę dramaturgiczną.

Jak widać montaż u Griffitha ma zupełnie inne znaczenie niż u Portera. W cytowanym wyżej fragmencie *Narodzin narodu* efekt emocjonalny powstaje przez łączne oddziaływanie szeregu szczegółów. Griffith rozłożył akcję na części składowe i następnie zbudował z nich całe wydarzenie. Wynika stąd podwójna korzyść w porównaniu z dawnymi metodami montażu. Po pierwsze, reżyser może w ten sposób stworzyć w opowiadaniu wrażenie głębi sumując rozmaite szczegóły dla pełniejszego, bardziej przekonywającego odmalowania obrazu sytuacji. Jest to oczywisty krok naprzód w stosunku do pojedynczego ujęcia, zdjętego w całości na tle niezmiennego otoczenia. Po drugie, reżyser może o wiele lepiej panować nad reakcją publiczności mając możność wyboru szczegółu, na jaki widz powinien w danej chwili zwrócić uwagę. Krótka analiza podanego wyżej fragmentu powinna lepiej wyjaśnić to zagadnienie.

Pierwszych czternaście ujęć pokazuje przybycie Lincolna i powitanie go przez publiczność w teatrze.

Następnie pojawia się napis, dając pierwszą sugestię grożącego niebezpieczeństwa.

Pięć dalszych ujęć, które ukazują nieprzerwane działanie jednej postaci, stanowi ciekawy materiał dla porównania metody Griffitha z prostą ciągłością akcji w filmach Portera.

W ujęciu 15 wartownik czeka z niecierpliwością.

Następne ujęcie 16 — zamiast pokazać dalsze działanie wartownika — ujawnia przyczynę jego zniecierpliwienia: scenę teatru, na którą chciałby patrzeć.

Ujęcia 17, 18 i 19 pokazują jak wartownik wstaje, przechodzi przez drzwi i siada w loży. W całej tej sekwencji mamy jednolitą, jak najbardziej logiczną ciągłość treści. Przejście od uj. 17 do 18 jest proste — wskazuje ono jedynie zmianę miejsca akcji z chwilą, kiedy wartownik przechodzi do loży. Natomiast ujęcia 18 i 19 są obrazami tego samego momentu akcji. Ujęcie 19 zwraca uwagę na szczegół poprzedniego, bardziej ogólnego planu. Jest jasne, że przejście to nie zostało podyktowane koniecznością fizyczną. Wprowadzono je ze względu na efekt dramaturgiczny.

Ukazujący się napis zawiera kolejną aluzję, po czym ujęcia 20 i 21 pokazują nieświadomą niebezpieczeństwa publiczność teatru. W dalszych ujęciach (22 — 30) po każdym szczególe sytuacji powraca statyczny plan Bootha. Griffith wprowadza go zarówno dla wzmożenia napięcia, jak i dla podkreślenia, że Booth nie jest rozpoznany ani podejrzewany przez kogokolwiek.

Wreszcie po przypomnieniu, że wartownik opuścił posterunek (ujęcie 32) w ujęciach 33 — 36 widzimy Bootha przystępującego do wykonania swojego zamiaru. Zamiast pokazać od razu moment zabójstwa — Griffith przerywa akcję uj. 36, które było prawdopodobnie zdjęte w całości z uj. 38, i w uj. 37 ukazuje aktorów na scenie. Ostatnie dwa przejścia stanowią typowy przykład nowej metody montażu, zastosowanej po raz pierwszy przez Griffitha. Obraz sceny teatru w uj. 37 nie dodaje niczego do naszej wiedzy o rozgrywających się wydarzeniach. Został wprowadzony wyłącznie ze względów dramaturgicznych dla sztucznego podtrzymania napięcia. Pod-

kreśla on również w sposób pośredni, że Lincoln nie zdaje sobie absolutnie sprawy z obecności Bootha.

Powiedzieliśmy już, że montaż zastosowany przez Griffitha pozwala przedstawić sytuację dramatyczną w sposób bardziej dokładny i sugestywny. Można to zilustrować dwoma przykładami z tego samego krótkiego fragmentu filmu. W uj. 21 Elsie wskazuje w kierunku loży Lincolna: przez chwilę można by sądzić, że odkryła mordercę. Reżyser pozwala następnie, by wszelkie podejrzenia rozwiały się, ale ta krótka drażniąca chwila niepewności znacznie zwiększa napięcie sceny. I znowu — na chwilę przed zamachem — Lincolnem wstrząsa dreszcz, jak gdyby pod wpływem zimna — sugestia przeczucia tego, co nastąpi. Ten szczegół stanowi przejmującą zapowiedź jego nieoczekiwanej śmierci.

Podstawowe odkrycie Griffitha polegało na zrozumieniu, że sekwencja filmowa musi składać się z niekompletnych planów, których porządkiem i wyborem rządzi konieczność dramaturgiczna. Podczas gdy u Portera aparat filmowy beznamiętnie zapisywał akcję widzianą z oddalenia (tj. w planie ogólnym) Griffith dowiódł, że aparat może brać czynny udział w opowiadaniu akcji. Dzieląc epizod na krótkie fragmenty i zdejmując je z najbardziej celowego ustawienia kamery, Griffith mógł w każdym ujęciu podkreślać inne szczegóły i w ten sposób regulować napięcie dramatyczne poszczególnych epizodów w miarę rozwijania się akcji filmu. Zwróciliśmy uwagę na zastosowanie tej zasady w równoległym montażu czterech wątków akcji w cytowanym wyjątku z *Narodzin narodu*. Innym zastosowaniem tych samych zasad był sposób, w jaki Griffith używał zbliżeń.

Griffith wcześnie zdał sobie sprawę z ograniczeń, jakie stwarzało filmowanie całej sceny w stałej odległości od aparatu zdjęciowego. Zauważył, że tam gdzie chciał oddać myśli lub uczucia swego bohatera mógł osiągnąć to najlepiej przez zbliżanie aparatu do aktora i sfilmowanie wyrazu jego twarzy w bliższym planie. Kiedy więc reakcja emocjonalna aktora stawała się kluczowym momentem danej sceny, Griffith po prostu przechodził od lokalizującego akcję planu ogólnego na plan bliższy. Później, kiedy jako dominanta sceny powracał ruch, Griffith przechodził ponownie na szerszy plan ogólny.

Przytaczanie licznych przykładów stosowania przez Griffitha zbliżeń byłoby niecelowe, ponieważ metoda ta jest dziś powszechnie znana. Warto może tylko przypomnieć jeden moment szczególnie frapujący — w scenie sądu w *Nietolerancji* („Intolerance"). Zbliżenia załamywanych w rozpaczy rąk Ukochanej, montowane równolegle ze zbliżeniami jej niespokojnej twarzy, mówią nam wszystko o jej przeżyciach w czasie oczekiwania na wyrok.

Bardzo dalekie plany ogólne są innym przykładem wprowadzenia przez Griffitha ujęć, które nie mając żadnego bezpośredniego związku z wątkiem akcji, służą wyłącznie efektowi dramaturgicznemu. Sławne panoramy bitew w *Narodzinach narodu* tworzą nastrój ogólnonarodowej katastrofy, na której tle rozgrywają się dzieje rodzin Cameronów i Stonemanów. Kreślą więc tylko szersze tło, którego wymaga powaga tematu.

Podobną w założeniu nowością było stosowanie przez Griffitha retrospekcji. Griffith zauważył, że działanie postaci może być lepiej umotywowane, jeżeli jej myśli czy wspomnienia ukaże się widzowi. Na przykład w *Nietolerancji*, kiedy Opuszczona ma właśnie uwikłać Chłopca w morderstwo Muszkietera Nędzy — opanowują ją na chwilę wyrzuty sumienia. Wspomina życzliwość, jaką Chłopiec jej kiedyś okazał. Od

sceny współczesnej Griffith po prostu przeszedł do sceny z przeszłości i następnie wrócił do teraźniejszości. Ciągłość wątku dramatycznego była dość silna, aby scena ta pozostała zupełnie zrozumiałą.

Rewolucja w technice filmowej, która była wynikiem licznych odkryć Griffitha, dała się odczuć w rozmaity sposób w procesie produkcji filmów. Uzbrojony w swoje nowe metody montażu Griffith nie musiał już inscenizować scen w całości. Tam, gdzie Porter organizował skomplikowaną scenę pościgu i fotografował tak, jakby mógł ją widzieć obecny na miejscu obserwator, Griffith dokonywał oddzielnych zdjęć uciekającego i goniącego. Dopiero po zmontowaniu plany te dawały zamierzony obraz pościgu. Sceny, których nakręcanie nastręczało dawniej wiele niepokonanych niemal trudności, budowano teraz z łatwych do inscenizowania planów. Olbrzymie bitwy, tragiczne wypadki, mrożące krew w żyłach pościgi — wszystko to można było obecnie ukazać widzowi przy pomocy odpowiedniego montażu. Masakry Babilończyków w *Nietolerancji* są zbudowane z łatwych do zorganizowania planów. Ciągłość wynika z następstwa ujęć, z których pierwsze przedstawia Persa napinającego łuk, a drugie — trafionego i padającego na ziemię Babilończyka. Daje to całkowicie przekonywający obraz sceny, którą byłoby niezmiernie trudno rozwiązać w jednym ujęciu.

O ile metody Griffitha poważnie ułatwiły inscenizację, o tyle utrudniły ogromnie zadania aktora filmowego. Zbliżenie wymaga od aktora dużo większej oszczędności środków i subtelniejszej ekspresji w porównaniu z tym, czego żądano od niego dotychczas. Za czasów Portera trzeba było szarżować, aby stworzyć jakikolwiek widoczny efekt. Teraz bliskość aparatu zdjęciowego narzucała aktorowi nową dyscyplinę: oszczędność środków wyrazowych. Zadania aktora stały się trudniejsze, ale odpowiedzialność za efekt dramatyczny spadła na reżysera.

Napięcie prowadzące do morderstwa Lincolna (uzyskane takimi środkami, jak na przykład przejście na uj. 37) zostało stworzone nie przez grę aktorów, ale przede wszystkim przez odpowiednie uszeregowanie wydarzeń. Reżyser decydując o kolejności ujęć i sposobie, w jaki widz ogląda następujące po sobie plany, może dowolnie wzmacniać lub osłabiać każdą scenę. Kiedy wprowadza zbliżenie, to już sam efekt pojawienia się większego obrazu sugeruje widzowi, że nadszedł moment o większym napięciu. Tak więc efekt gry aktora w danym ujęciu jest całkowicie uzależniony od tego, gdzie reżyser postanowi umieścić aparat w czasie zdjęć i w jakim kontekście zechce pokazać to ujęcie w filmie. Tak samo kontrola elementów rytmu przechodzi w filmach Griffitha z aktora na reżysera. Metoda dzielenia scen na małe części składowe stwarza dla montażysty nowy problem właściwego ustalenia długości poszczególnych ujęć. Analiza cytowanego fragmentu *Narodzin narodu* wskazuje, jak rytm ujęć może być wykorzystany dla podkreślenia treści sceny. Celem wywołania wrażenia rosnącego napięcia, w miarę zbliżania się kulminacji — wzrasta tempo montażu. Technika montażu równoległego, w tradycyjnej końcowej scenie pościgu w filmach sensacyjnych, przez lata całe zwana była w środowisku filmowym „griffithowskim ocaleniem w ostatniej chwili". Silne wrażenie, jakie wywierały słynne sekwencje pościgów w filmach Griffitha, wywołane było w dużej mierze szybkim tempem montażu. Tempo to narastało niezmiennie, stwarzając nastrój rosnącej wciąż emocji.

Rytmiczne efekty tego rodzaju są, niestety, bardzo trudne do analizowania bez omawiania konkretnego filmu. Na razie więc musimy zadowolić się stwierdzeniem, że Griffith zdawał sobie sprawę z ich znaczenia. Po-

nieważ rozważania na temat tempa i rytmu w filmach Griffitha musiałyby z konieczności poruszać zagadnienia, o których będzie mowa później, bardziej szczegółowe omówienie tych spraw odkładamy do rozdziału 14.

Pudowkin — montaż konstruktywny

Talent Griffitha był przede wszystkim talentem narratora. Wielkość jego osiągnięć tkwiła w odkryciu i zastosowaniu metod montażu, które pozwoliły mu na wzbogacenie i spotęgowanie narratorskich możliwości języka filmowego. W swym szkicu „Dickens, Griffith i dzisiejszy film"[6]) wielki reżyser radziecki Sergiusz Eisenstein wskazał, w jaki sposób Griffith przekładał środki literackie i konwencje powieściopisarza (w danym przypadku Dickensa) na filmowe odpowiedniki. Eisenstein dowiódł, że filmowe środki wyrazu, jak: montaż równoległy, zbliżenia, retrospekcja, a nawet przenikanie — mają swoje analogie literackie i że właśnie Griffithowi przypada zasługa ich odkrycia. Po zanalizowaniu genezy metod Griffitha — Eisenstein mówi o ich wielkim wpływie na młodych realizatorów radzieckich. Pionierskie dzieło Griffitha budziło w nich podziw — odczuwali jednak, że brakowało im jednego ważnego elementu.

Równoległości następujących po sobie zbliżeń amerykańskich (tzn. w filmach Griffitha) przeciwstawialiśmy (młodzi reżyserzy radzieccy) metodę łączenia ich w jedność, w montażową przenośnię.

W teorii literatury określamy przenośnię jako zwrot polegający na używaniu słowa lub zdania w innym sensie niż jest mu właściwy, na przykład — bystry umysł (słowa „bystry" używamy w dosłownym znaczeniu w zwrocie: *bystry* prąd).

Twórczość Griffitha nie zna tego typu konstrukcji montażowej. Jego zbliżenia stwarzają atmosferę, podkreślają cechy postaci, zmieniają się kolejno podczas dialogów bohaterów. Zbliżenia ściganego i ścigającego poważnie przyczyniają się do zwiększenia tempa pościgu. Ale Griffith pozostaje zawsze na pozycjach *opisowego obiektywizmu* i nigdzie nie próbuje kształtować treści i obrazu przez odpowiednie *zestawienie planów*.[7])

Innymi słowy tam gdzie Griffithowi wystarczało, by konstrukcja montażowa, z którą zapoznał nas wyjątek z *Narodzin narodu*, służyła do opowiedzenia fabuły filmu, młodzi reżyserzy radzieccy odczuwali, że w reżyserskim kształtowaniu materiału mogą posunąć się o krok dalej. Stawiali oni sobie zadanie, by przy pomocy nowych metod montażu nie tylko opowiadać, ale równocześnie interpretować i wyciągać wnioski intelektualne.

Griffith próbował tego w *Nietolerancji*. Chciał on wyrazić swoją ideę w formie równoległego montażu czterech opowieści, z których każda ilustrowała temat zawarty w tytule. Eisenstein przyznawał, że cztery nowele w *Nietolerancji* były dobrze zbudowane, ale utrzymywał, że nie wypływała z nich idea filmu. Uogólnienie, które Griffith chciał przeprowadzić, nie docierało do widza, ponieważ nigdzie nie było wyrażone bezpośrednio. Eisenstein twierdził, że ten brak wynikał z niezrozumienia przez Griffitha istoty montażu.

...stąd (z niezrozumienia) pochodzi nieudane stosowanie przezeń powtarzającego się planu — Lilian Gish bujającej kołyskę, planu, który miał spełniać rolę refrenu. Griffith pragnął wyrazić słowa Walta Whitmana:... Wiecznie buja kołyskę — ta, która jednoczy Teraz i Potem... Ale próbował odzwierciedlić tę myśl nie w konstrukcji, nie w harmonijnych nawrotach montażowej wyrazistości, ale w wyodrębnionym, wyizolowanym obrazie. W rezultacie kołyska nie mogła w żaden sposób stać się symbolem wiecznie odradzających się epok i niezmiennie pozostawała zwyczajną realistyczną kołyską, wywołując u widza śmiech, zdziwienie lub zniecierpliwienie.[8])

---

6) *S. Eisenstein:* Film Form. Dobson 1951.
7) *S. Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 240.
8) *S. Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 241.

Eisenstein stwierdza, że jeżeli film ma dawać uogólnienia w rodzaju tych, które Griffith chciał wyrazić w *Nietolerancji*, konieczne jest zastosowanie zupełnie nowych metod montażu. Uważał to za zadanie młodych realizatorów radzieckich. Aby zrozumieć bezcenny wkład wniesiony przez twórców radzieckich do rozwoju sztuki filmowej, trzeba zdawać sobie sprawę ze stanu kinematografii radzieckiej w okresie filmu niemego. Eisenstein opowiada, jak on i jego koledzy zaczynając pracę realizatorską znaleźli się w środowisku filmowym całkowicie niemal pozbawionym narodowych tradycji. Przedrewolucyjna produkcja rosyjska składała się głównie z bezwartościowych filmów komercyjnych, których sztuczność była obca młodym rewolucyjnym reżyserom, uważającym się przede wszystkim za agitatorów i wychowawców, a nie dostawców konwencjonalnej rozrywki. Stawiali więc przed sobą dwa główne zadania — wykorzystanie filmu jako środka oddziaływania politycznego na masy oraz szkolenie z tym nastawieniem młodego pokolenia realizatorów filmowych.

Konsekwencją tego były dwa ważne zjawiska. Po pierwsze — dążąc do wykorzystania filmu dla masowej agitacji politycznej rozpoczęto poszukiwania nowych środków wyrazowych, które pozwoliłyby wyrazić w filmie ideę. Po drugie — przystąpiono do opracowywania teorii sztuki filmowej, czego Griffith jako praktyk, który swą twórczość opierał przede wszystkim na intuicji — nigdy nie próbował.

Teoretyczne koncepcje, opracowane przez radzieckich reżyserów w okresie filmu niemego, dzielą się na dwie określone szkoły. Z jednej strony mamy poglądy Pudowkina i Kuleszowa, najzwięźlej sformułowane w książce Pudowkina „Technika filmowa", z drugiej bardziej oryginalne, mniej usystematyzowane pisma Eisensteina. Wkład Pudowkina do teorii filmu polega przede wszystkim na teoretycznym opracowaniu dzieł Griffitha. Podczas gdy Griffith zadowalał się rozwiązywaniem problemów, w miarę jak praktyka stawiała je przed nim, Pudowkin sformułował teorię montażu, która służyć mogła jako ogólny system prawideł. Zaczął od pierwszych zasad.

> Jeżeli zastanowimy się nad pracą reżysera filmowego, wówczas okaże się, że właściwe jej tworzywo stanowią te właśnie kawałki celuloidu, na których z różnych punktów widzenia zostały zdjęte poszczególne odcinki akcji. I z tych to kawałków powstają zjawiska na ekranie, stanowiące filmowe odzwierciedlenie filmowanej akcji. Wynika stąd, że surowcem reżysera filmowego nie są rzeczywiste procesy zachodzące w rzeczywistej przestrzeni i w rzeczywistym czasie, lecz właśnie kawałki celuloidu, na których te procesy zostały utrwalone. Ten celuloid jest całkowicie podporządkowany woli reżysera, montującego film. Komponując filmowy kształt danego zjawiska, reżyser ma możność eliminowania wszystkich interwałów i skondensowania akcji w czasie tak dalece, jak tego potrzebuje.[9]

Ustaliwszy w ten sposób zasadę tak zwanego przez siebie „montażu konstruktywnego" *(Constructive montage)* Pudowkin wskazuje, jak można go stosować — i jak w rzeczywistości stosował go Griffith — do budowania toku filmowej narracji.

> W celu ukazania na ekranie upadku człowieka z okna pięciopiętrowego domu można dokonać zdjęć w sposób następujący:
> Najpierw zdejmuje się człowieka wypadającego z okna do sieci niewidocznej na ekranie, następnie robi się zdjęcie tego samego człowieka spadającego z niewielkiej wysokości na ziemię. Połączone ze sobą te dwa plany dają na ekranie żądane wrażenie upadku. W rzeczywistości katastrofalny upadek nigdy nie miał miejsca, zachodzi on tylko na ekranie jako rezultat sklejenia ze sobą dwóch kawałków taśmy filmowej. Z rzeczywistego upadku człowieka z przerażającej wysokości wybrano jedynie dwa momenty — początek i koniec. Wyeliminowano mo-

9) W. *Pudowkin:* Film Technique. Newnes 1929; s. 56.

ment środkowy, kiedy człowiek leciał w powietrzu. Byłoby niewłaściwe gdybyśmy proces ten nazwali trickiem — jest to właśnie metoda przedstawienia filmowego — dokładnie równorzędna eliminowaniu w teatrze pięciu lat, które dzielą akcję pierwszego aktu sztuki od drugiego.[10])

Do tego punktu — sformułowania Pudowkina stanowią jedynie teoretyczne uzasadnienie tego, czego Griffith dokonał już w praktyce. Dalej jednak teoria Pudowkina zaczyna oddalać się od praktyki Griffitha. Griffith budował sceny w planach ogólnych i przebitki zbliżeń szczegółów wprowadzał dla wzmocnienia napięcia dramatycznego. Pudowkin twierdził, że można uzyskać bardziej sugestywną ciągłość narracji przez konstruowanie sekwencji wyłącznie z tych istotnych szczegółów. Z przykładu podanego przez Pudowkina możemy się przekonać, że ta różnica poglądów jest czymś więcej niż tylko odmiennym wyjaśnieniem tej samej metody. Wpływa ona na stosunek reżysera do tematu, począwszy już od momentu opracowania scenariusza.

„*Scena I.* Chłopski wóz zapadając się w błocie, wlecze się powoli wiejską drogą. Zakapturzony woźnica smętnie i od niechcenia pogania zmęczonego konia. Jakaś postać wciska się w kąt wozu usiłując znaleźć pod starym, żołnierskim płaszczem ochronę przed przejmującym zimnym wiatrem. Przechodzień zbliżając się do wozu przystaje, patrzy pytająco. Woźnica zwraca się do niego.

NAPIS: D a l e k o d o N a k a b i n a?

Pieszy odpowiada wskazując ręką. Wóz rusza dalej, przechodzień patrzy za nim, potem idzie w swoją drogę..."

Scenariusz napisany w ten sposób, od razu podzielony na sceny, z zaznaczonymi napisami, stanowi pierwszą fazę filmowego oddziaływania... Zwróćmy uwagę, że zawiera on cały szereg szczegółów charakterystycznych dla danej sceny i podkreślonych przez ich formę literacką, na przykład „tonąć w błocie", „woźnica smętnie...", „pasażer szuka ochrony przed zimnem pod żołnierskim płaszczem", „przejmujący wiatr". Jeżeli szczegóły te będą elementami ubocznymi sceny sfilmowanej w całości, zgodnie z powyższym opisem, wówczas żaden z nich nie dotrze do widza. Ale film dysponuje sobie jedynie właściwymi i wysoce skutecznymi środkami, za których pomocą może zmusić widza do zwrócenia uwagi na każdy szczegół (błoto, wiatr, zachowanie woźnicy, zachowanie podróżnego). Osiąga to przez ukazywanie ich po kolei, pojedynczo, jak gdyby w utworze literackim poświęcone im były oddzielne ustępy, a nie zaznaczone tylko „zła pogoda", „dwóch ludzi na wozie". Metoda ta nazywa się „montażem konstruktywnym".[11])

Pudowkin twierdził, że jeżeli filmowe opowiadanie ma przez cały czas utrzymywać widza w napięciu — to każde ujęcie winno wnosić nowe i istotne momenty. Krytykuje on reżyserów, którzy przedstawiają akcję filmu utrzymując długo na ekranie plany grającego daną scenę aktora i tylko od czasu do czasu wstawiają zbliżenia dla zaakcentowania narracji.

Takich wtrąconych zbliżeń lepiej unikać, nie mają one bowiem nic wspólnego z twórczym montażem. Terminy takie jak „interpolacja" lub „wcięcie" są wyrażeniami bez sensu, pozostałością starego niezrozumienia technicznych środków filmowych. Szczegóły organicznie związane z daną sceną nie mogą być wtrącone, ale cała scena winna być z nich zbudowana.[12])

Pudowkin doszedł do tych wniosków częściowo na podstawie eksperymentów swego starszego kolegi Kuleszowa, częściowo zaś w oparciu o własne doświadczenie reżyserskie. Próby Kuleszowa ukazały mu, że proces montażu jest czymś więcej niż tylko metodą przedstawienia ciągłości opowiadania. Pudowkin wykrył, że przy pomocy odpowiedniego zestawienia można nadać poszczególnym planom znaczenie, jakiego samodziel-

---

[10]) *W. Pudowkin:* cyt. wyd.; s. 56.
[11]) *W. Pudowkin:* cyt. wyd.; s. 22, 23.
[12]) *W. Pudowkin:* cyt. wyd.; s. 23.

nie nie posiadały. Jeżeli połączymy zbliżenie uśmiechniętego aktora ze zbliżeniem rewolweru, a następnie damy ujęcie, przedstawiające tego samego aktora z przerażonym wyrazem twarzy, wówczas zdaniem Pudowkina, cała sekwencja będzie sugerowała, że aktor zachowuje się tchórzliwie. Jeżeli jednak plany przedstawiające aktora będą zmontowane w odwrotnej kolejności, widz oceni jego zachowanie jako bohaterskie. Tak więc, chociaż w obu wypadkach byłyby użyte te same ujęcia, zwykłe odwrócenie ich kolejności daje w wyniku całkowicie odmienny efekt emocjonalny.

W innej próbie — Pudowkin i Kuleszow wykorzystali zbliżenie twarzy aktora Mozżuchina i zmontowali trzy eksperymentalne sekwencje. W pierwszej połączyli ujęcie aktora, którego wyraz twarzy był obojętny, z planem przedstawiającym stojący na stole talerz zupy. W drugiej z ujęciem trumny, w której leży martwa kobieta; w trzeciej z planem dziewczynki bawiącej się zabawką.

Kiedy pokazaliśmy te trzy kombinacje widzom, którzy nie byli wtajemniczeni w nasz sekret, efekt był nadzwyczajny. Publiczność zachwycała się grą artysty. Widzowie podkreślali nastrój głębokiego zamyślenia aktora nad zapomnianym talerzem zupy, byli wzruszeni szczerym żalem, z jakim spoglądał na martwą kobietę i podziwiali lekki, radosny uśmiech na twarzy obserwującego zabawę dziewczynki. Ale wiedzieliśmy, że we wszystkich trzech wypadkach twarz aktora była dokładnie taka sama. [13])

Możliwość stwarzania nowych efektów przez zestawienie planów zrobiła tak wielkie wrażenie na Pudowkinie i Kuleszowie, że z metody tej uczynili swoje artystyczne credo.

Z naszego dzisiejszego punktu widzenia poglądy Kuleszowa były bardzo proste. Sprowadzały się one do twierdzenia, że „w każdej sztuce musi być najpierw materiał, a następnie właściwa dla danej sztuki metoda komponowania tego materiału". Muzyk ma jako materiał dźwięki i komponuje je w czasie. Materiałem malarza są kolory i malarz komponuje je w przestrzeni na powierzchni płótna...

Kuleszow twierdził, że materiałem w sztuce filmowej są kawałki taśmy, a właściwa filmowi metoda kompozycji polega na łączeniu tych kawałków w pewnej, wymagającej twórczej inwencji, kolejności. Utrzymywał, że sztuka filmowa nie zaczyna się z chwilą, gdy rozpoczynają grać aktorzy i są zdejmowane poszczególne sceny — to jest dopiero przygotowanie materiału. Sztuka filmowa zaczyna się w momencie, kiedy reżyser przystępuje do układania i łączenia ze sobą oddzielnych kawałków taśmy. Łącząc je w rozmaitych kombinacjach i w różnej kolejności, uzyskuje odmienne efekty.[14])

Chociaż dziś takie podkreślanie wagi montażu wydaje się przesadne, Pudowkin, stosując swoje poglądy w praktyce, osiągnął wybitne rezultaty. Jeżeli porównamy jego nieme filmy z filmami Griffitha, zobaczymy te właśnie różnice, których można się spodziewać na podstawie wypowiedzi teoretycznych. Kiedy w filmie Griffitha narracja dociera do widza wyłącznie przez grę aktora, Pudowkin buduje sceny ze starannie obmyślonych szczegółów i zamierzone efekty osiąga przez ich zestawienie. W rezultacie epizody narracji są bardziej skondensowane, ale ich oddziaływanie jest mniej bezpośrednie. Różnice w stylu montażowym i wynikające stąd oddziaływanie emocjonalne wiąże się przede wszystkim z różnymi zainteresowaniami dramaturgicznymi obu reżyserów. Griffitha bardziej pociągają konflikty ludzkie, Podowkin interesuje się raczej podtekstem opowiadania, a mniej samym konfliktem. Fabuła u Pudowkina jest zawsze — w sensie ilości wydarzeń — mniej skomplikowana niż u Griffitha.

---

[13]) *W. Pudowkin:* cyt. wyd.: s. 140.
[14]) *W. Pudowkin:* cyt. wyd.: s. 39.

Pudowkin poświęca proporcjonalnie większą ilość czasu ekranowego na badanie treści i znaczenia problemów wiążących się z danymi wydarzeniami.

W *Końcu St. Petersburga* Pudowkin stworzył sekwencję I Wojny Światowej, przedstawiającą żołnierzy, którzy walczą i umierają w błotnistych okopach. Dla wzmocnienia tej sekwencji Pudowkin montował plany okopów równolegle z planami szaleńczego wyścigu na giełdę żerujących na zwyżce cen spekulantów. Wydaje się, że przez taki montaż Pudowkin dążył przede wszystkim do wzmocnienia emocjonalnego efektu scen w okopach a nie tylko do wydobycia akcentów politycznych. Niewątpliwie efekt emocjonalny został osiągnięty wyłącznie przez przeciwstawienie obu akcji — żołnierze na froncie nie są bowiem zindywidualizowani, widzimy ich tylko w ogólnych planach.

Inny charakterystyczny dla Pudowkina przykład ciągłości filmowej spotykamy w *Matce*, w scenie poprzedzającej wypuszczenie syna z więzienia. Pudowkin tak opisał realizację tej sceny:

> W... *Matce* starałem się oddziaływać na widza nie przez psychologiczny efekt gry aktora, ale przez plastyczną syntezę uzyskaną w montażu. Syn siedzi w więzieniu. Nagle otrzymuje dostarczoną mu potajemnie kartkę z wiadomością, że następnego dnia zostanie zwolniony. Problem polegał na filmowym wyrażeniu jego radości. Sfotografowanie twarzy rozjaśniającej się w uśmiechu szczęścia byłoby płaskie i bez wyrazu. Pokazuję więc nerwowe ruchy jego rąk i duże zbliżenie dolnej części twarzy, kąt uśmiechu. Te plany montuję z innym, bardzo różnorodnym materiałem — ujęciami potoku wezbranego gwałtownym wiosennym przypływem, planami gry światła słonecznego, załamującego się w wodzie, ptaków chlapiących się w wiejskim stawie i wreszcie śmiejącego się dziecka. Przez zestawienie tych elementów nasz wyraz radości więźnia nabiera kształtu.[15])

W „Sztuce filmowej" *(The Art of the Film)* Ernest Lindgren daje szczegółową i wysoce pouczającą analizę tego fragmentu. Wskazuje między innymi, że Pudowkin opisał sekwencję w sposób niepełny, nie oddając wszystkich jej walorów. Z naszego punktu widzenia wypowiedź reżysera najzupełniej wystarcza dla uwypuklenia rzeczy najistotniejszej: że zrezygnował z budowania sceny w oparciu o grę twarzy aktora i zastosował złożoną sekwencję montażową w celu wywołania zamierzonego efektu emocjonalnego.

Filmy Pudowkina obfitują w sekwencje tego typu, gdzie zależność poszczególnych ujęć jest czysto emocjonalna lub intelektualna (chociaż w tym konkretnym wypadku Lindgren podkreśla, że Pudowkin nadał planom rzeki, ptaków itp. pozory naturalnej ciągłości przez to, że poprzedził je napisem „A na świecie jest wiosna").

Filmy Pudowkina to już zapowiedź metody ciągłości filmowej Eisensteina, która — jak zobaczymy — jeszcze dalej odchodzi od prostych opowieści Griffitha.

Eisenstein — montaż intelektualny

W niemych filmach Pudowkina sytuacja dramatyczna pozostaje zawsze na pierwszym planie. Aluzje i dygresje nawet luźno związane z fabułą filmu nie są nigdy celem samym w sobie, a służą wyłącznie podkreśleniu dramatyczności akcji. W niemych filmach Eisensteina, szczególnie w *Październiku* i w *Linii generalnej (Stare i nowe)*, stosunek między konfliktem dramatycznym a komentarzem autorskim jest jak gdyby odwrócony. Dla Eisensteina — mówimy tu tylko o jego filmach niemych — akcja spełnia

[15]) W. *Pudowkin:* cyt. wyd.; s. XVIII.

wyłącznie rolę dogodnej konstrukcji umożliwiającej wyrażenie pewnych idei politycznych. Zagadnieniem pierwszoplanowym są dla niego wnioski i uogólnienia, jakie mogą być wysnute z przedstawianych wydarzeń.

W swych wypowiedziach teoretycznych Eisenstein dokładnie opisał metody montażu, który nazwał intelektualnym. Wypowiedzi te są bardzo niejasne i trudne do streszczenia, ponieważ opierają się na definicjach właściwych tylko jego stylowi pisarskiemu. Z tego względu, zanim przejdziemy do teorii, zapoznajmy się z fragmentem jednego z niemych filmów Eisensteina i spróbujmy zanalizować różnicę między jego metodą montażu a metodami jego poprzedników. Postępując w ten sposób, będziemy w zgodzie z poglądami Eisensteina, który zawsze traktował teorię tylko jako uogólnienie doświadczeń praktycznych.

PAŹDZIERNIK

III akt

1—17 — Wnętrze Pałacu Zimowego w Petersburgu. Kiereński z dwoma adiutantami idzie wolno szerokim korytarzem pałacu. Wchodzi na schody. *Zwolnione zdjęcia* Kiereńskiego dumnie idącego po schodach są poprzedzielane *napisami* określającymi jego godności:
Głównodowodzący — Minister Wojny i Marynarki — I tak dalej — I tak dalej — I tak dalej.

18 *Zbl.* Wieniec w rękach jednego z pałacowych posągów.

19 *Pl. śr.* Cała statua z wieńcem.

20 *Zbl.* Wieniec *jak w uj. 18.*

21 NAPIS: Nadzieja ojczyzny i rewolucji.

22 *Ujęcie w górę* na drugi posąg, trzymający taki sam wieniec. (Kąt widzenia kamery stwarza wrażenie, że posąg ma właśnie włożyć wieniec na głowę Kiereńskiego).

23 NAPIS: Aleksander Fiedorowicz Kiereński.

24 *Zbl.* Twarz Kiereńskiego skupiona i nadęta.

25 *Zbl.* Wieniec w rękach posągu.

26 *Zbl.* Kiereński *jak w uj. 24.* Wyraz jego twarzy łagodnieje. Kiereński zaczyna się uśmiechać.

27 *Zbl.* Wieniec *jak w uj. 25.*

26—39 Kiereński idzie dalej po schodach. Kłania mu się wysoki, strojny carski lokaj. Obok jego wspaniałej postaci Kiereński — mimo wszystkich prób nadania sobie dostojeństwa — wydaje się mały i niepozorny. Kiereński podchodzi do stojących w długim szeregu lokajów i podaje każdemu z nich rękę.
NAPIS: Co za demokrata.

40—74 Kiereński czeka przed ogromnymi, bogato rzeźbionymi drzwiami, które prowadzą do prywatnych pokojów cara. Na drzwiach herb carski. Kiereński bezradnie czeka, by drzwi się otworzyły. Dwaj lokaje uśmiechają się. Widziane w *zbliżeniu* buty Kiereńskiego, następnie jego ręce w rękawiczkach wykonują gesty zniecierpliwienia. Dwaj adiutanci czują się nieswojo. *Przejście* na głowę dekoracyjnej zabawki — pawia. Paw kiwa głową, potem dumnie rozpościera ogon, zaczyna się kręcić, wykonywa coś w rodzaju tańca, jego skrzydła błyszczą. Otwierają się olbrzymie drzwi. Lokaj uśmiecha się. Kiereński wchodzi w drzwi, przed nim dalsze drzwi otwierają się jedne po drugich *(otwieranie drzwi powtarza się kilka razy, przy czym montaż nie odpowiada dokładnie ruchom drzwi)*. Głowa pawia zatrzymuje się i patrzy jakby z podziwem na oddalającą się postać Kiereńskiego.

75—79 *Przejście* na żołnierzy, marynarzy i robotników apatycznie czekających w więzieniu. Lenin ukrywający się wśród bagien, nad którymi wisi mgła.

80—99 Kiereński w prywatnych apartamentach cara. Zbliżenie rzędów naczyń, z carskim inicjałem *A* na wszystkim, nawet na carskim nocniku. — *W pokojach carycy Aleksandry Fiedorówny* dalsze plany naczyń, ozdobnych mebli, frędzli, łóżka carycy. Kiereński leżący na łóżku *(ukazany w trzech kolejnych planach z różnych punktów widzenia). Aleksander Fiedorowicz.* — Dalsze plany ozdobnych frędzli.

100—105 *W bibliotece Mikołaja II.* Kiereński stojący przy biurku cara — maleńka figurka w tym wspaniałym otoczeniu. Trzy dalsze plany Kiereńskiego ko-

lejno z coraz większej odległości podkreślają małość tej postaci na tle olbrzymiego pałacowego wnętrza. Kiereński bierze z biurka kartkę papieru.
106 NAPIS: D e k r e t p r z y w r a c a j ą c y k a r ę ś m i e r c i.
107 *Pl. śr.* Kiereński siedzi przy biurku, myśli.
108 *Pl. og.* Kiereński nachyla się nad biurkiem i podpisuje.
109 *Ujęcie z góry* ze szczytu pałacowych schodów na Kiereńskiego, który powoli zbliża się do stopni.
110 *Zbl.* patrzącego lokaja.
111—124 Kiereński ze spuszczoną głową, z ręką założoną po napoleońsku powoli wchodzi na schody. Lokaj i jeden z adiutantów przyglądają się. *Pl. śr.* Kiereńskiego patrzącego w ziemię, z założonymi rękami. Figurka Napoleona w tej samej pozycji. Lokaj i adiutant salutują. Rząd wysokich kieliszków do wina. Drugi rząd kieliszków. Rząd ołowianych żołnierzyków podobnie rozmieszczonych na ekranie.
125 *Zbl.* Kiereńskiego, siedzącego przy stole. Przed nim stoją jednakowe czworokątne karafki. Kiereński patrzy na nie.
126 *Zbl.* ręki Kiereńskiego zestawiającej karafki ze sobą.
127 *Pl. śr.* Kiereńskiego.
128 *Zbl.* rąk Kiereńskiego.
129 *Pl. am.* Kiereński. Patrzy na karafki.
130 *Zbl.* Ręka Kiereńskiego otwiera szufladę stołu i wyjmuje z niej korki do kompletu karafek — w kształcie korony.
131 *Pl. am.* Kiereński podnosi koronę do oczu.
132 *W. zbl.* — korona.
133 *Pl. am.* Kiereński zakłada koronę na karafki.
134 *W. zbl.* — korona na karafkach.
135 Gwizdek fabryczny z dymiącą parą.
136 *W. zbl.* korony.
137 Syrena parowa.
138 NAPIS. R e w o l u c j a w n i e b e z p i e c z e ń s t w i e.
139 *W. zbl.* korony.
140 *Pl. am.* Kiereński rozsiadł się wygodnie, by podziwiać koronę na karafkach.
141 *W. zbl.* korony.
142 Syrena parowa.
143—150 Widzimy plany syreny parowej montowane na przemian z pojedynczymi słowami napisu: G e n e r a ł K o r n i ł o w n a d c i ą g a.
151 NAPIS: W s z y s t k i e r ę c e d o o b r o n y P i o t r o g r o d u.
152 *Pl. og.* fabryki. Bolszewicy z karabinami w rękach i ze sztandarami przebiegają przed aparatem.
153 Syrena parowa.
154 NAPIS: Z a B o g a i O j c z y z n ę.
155 NAPIS: Z a.
156 NAPIS: B o g a.
157 Kopuła cerkwi.
158 *Zbl.* bogato zdobionej ikony.
159 Wysoka wieża cerkwi, *obraz nachylony w lewo o 45°.*
160 Wysoka wieża cerkwi (ta sama co wyżej), *obraz nachylony o 45° w prawo.*
161—186 *Ujęcia* groteskowych obrazów religijnych, świątyń, posągów Buddy, prymitywnych afrykańskich masek itp.
187 NAPIS: Z a
188 NAPIS: O j c z y z n ę.
189—199 *Zbl.* orderów, bogatych mundurów, oficerskich wyłogów itp.
200 NAPIS: H u r r a !
201 Cokół pomnika cara. (Posąg cara był zwalony przez robotników w I akcie). Leżące na ziemi fragmenty posągu wskazują na poprzednie miejsce na pomniku.
202 NAPIS. H u r r a !
203 *To samo, co w uj. 201 z innego ustawienia kamery.*
204 NAPIS: H u r r a !
205—209 Sześć krótkich planów świętych obrazów *(spośród pokazanych poprzednio)* — zdają się uśmiechać.
210—219 Dalsze fragmenty rozbitego posągu cara składają się ze sobą. W końcu berło i głowa cara podskakują i osiadają na dawnym miejscu.

220—233 Kilka planów wież cerkiewnych, *pochylonych jak poprzednio*. Wieża cerkiewna *kopułą w dół*. Kołyszące się kadzielnice. Głowa carskiego posągu wyniośle spogląda ze szczytu pomnika. Pop z krzyżem w ręce.

234—259 Generał Korniłow siedzi na koniu i dokonuje przeglądu wojska. Figura Napoleona na koniu z ręką wyciągniętą naprzód. Takie same ujęcie Korniłowa, który podnosi rękę. Kiereński, wciąż w pałacu, ze skrzyżowanymi rękami, wpatruje się w koronę na karafkach. NAPIS: D w a j B o n a p a r t o w i e. Kilka dalszych ujęć figurki Napoleona. Głowa Napoleona *patrząca w lewą stronę*. Głowa Napoleona *patrząca w prawą stronę*. Obie głowy jednocześnie na ekranie — patrzą na siebie. Dwie groteskowe figurki ukazane wcześniej — patrzą na siebie. Następne plany Napoleona i następna sekwencja świętych obrazów i posągów.

260 Korniłow na koniu daje rozkaz wymarszu.

261 Czołg rusza zwolna naprzód, przewraca się do rowu.

262 Kiereński w pokoju carycy bezsilnie przewraca się na łóżku.

263 Okruchy rozbitego posążka Napoleona rozrzucone na podłodze.

Realizując *Poździernik*, Eisenstein chciał dać nie tyle obraz historycznych wydarzeń, ile przede wszystkim wyjaśnić znaczenie i ideologiczne tło konfliktu politycznego. W filmie tym zainteresowanie budzi nie przebieg akcji, ale sposób, w jaki Eisenstein przedstawił pewne problemy. W gruncie rzeczy, z punktu widzenia narracji, przytoczony odcinek nie jest zupełnie przejrzysty. Wydarzenia nie wiążą się ze sobą i nie następują w kolejności uwarunkowanej koniecznością dramaturgiczną, jak tego wymagałaby prawidłowa konstrukcja fabularna. Na przykład charakter Kiereńskiego nie jest przedstawiony w uzasadnionych dramaturgicznie epizodach. Poznajemy go w szeregu oderwanych scen, z których każda inaczej podkreśla jego pychę lub nieudolność. Następstwo w czasie kolejnych ujęć i scen jest nieokreślone, nie ma tu również ciągłego rozwoju akcji. Na przykład — przejście od uj. 108 do 109 przenosi nas bez żadnego uzasadnienia z gabinetu cara na schody znajdujące się gdzieś w pałacu. Eisenstein nie próbuje wcale uzasadnić ani upozorować upływu czasu między tymi planami, choć łatwo mógłby to osiągnąć za pomocą przenikania. Film obfituje w podobne przykłady i wykazuje, że Eisenstein lekceważy najbardziej podstawowe zasady techniki narracji filmowej bezlitośnie usuwając każdy metr taśmy, który nie dotyczy bezpośrednio przedstawianej tezy.

Lekceważenie elementarnej właściwości filmu fabularnego — zdolności tworzenia logicznej ciągłości rozwoju wydarzeń — przejawia się w filmie Eisensteina również w inny sposób. W przejściu od ujęcia 108 do 109 mamy karkołomny skok w czasie; w innych wypadkach zdarza się, że scenę oglądamy na ekranie dłużej, niż trwa ona w rzeczywistości.

W słynnej sekwencji wznoszenia mostów w *Październiku* Eisenstein posłużył się następującym chwytem. Dokonał zdjęć z dwóch punktów widzenia — spod mostu i z góry. Następnie w montażu wykorzystał cały materiał uzyskując znaczne przedłużenie czasu trwania epizodu na ekranie. Powstał w ten sposób efekt zbyt wyszukany — nadzwyczaj silny akcent, jaki Eisenstein chciał położyć na to wydarzenie, został tu wygrany kosztem zwrócenia uwagi widza na sztuczność zastosowanej koncepcji montażowej.

Podobny przykład można również znaleźć w akcie przytoczonym wyżej. Chcąc podkreślić moment wejścia Kiereńskiego do prywatnych pokojów cara, Eisenstein powtarza plan otwierających się drzwi w ten sposób, że montaż jest niezgodny z ruchem w klatce, a mianowicie — następny plan zaczyna się od wcześniejszej fazy ruchu drzwi niż ta, na której kończył się plan poprzedni. (Problem montażu zgodnego z ruchem w klatce jest omówiony bardziej szczegółowo w rozdziale 14).

Przez odejście od narracyjnych metod montażu, stosowanych przez swych poprzedników, Eisenstein dążył do rozszerzenia filmowych środków wyrazu poza prostą dziedzinę przedstawienia fabuły. „Kiedy konwencjonalny film kieruje uczuciami widza — pisał — (montaż intelektualny) umożliwia kierowanie całym procesem myślowym”.[16])

Jak sam w praktyce korzystał z tej możliwości, ocenimy może najlepiej z jego własnej analizy cytowanej sekwencji. Eisenstein tak opisuje założenia, którym służyć miały pierwsze ujęcia III aktu *Października* (uj. 1 — 27):

Kiereński znalazł się u władzy i rozpoczął swoją dyktaturę po lipcowym powstaniu w roku 1917. Efekt komiczny został osiągnięty przez zmontowanie napisów określających coraz wyższe godności („Dyktator”, „Wódz naczelny”, „Minister wojny i marynarki” itd.) — na przemian z pięcioma czy sześcioma planami Kiereńskiego, wchodzącego po schodach Pałacu Zimowego — wszystko dokładnie w jednakowym rytmie. Tutaj konflikt pomiędzy zalewem coraz wyższych godności a bohaterem drepczącym po tych samych schodach powoduje efekt intelektualny — satyryczny obraz kompletnej nicości Kiereńskiego. Mamy tu przeciwstawienie dosłownie wyrazonych konwencjonalnych pojęć z ukazanym w obrazie działaniem określonej osoby, całkowicie niezdolnej do sprostania błyskawicznie rosnącym obowiązkom. Niewspółmierność obu czynników wywołuje u widza czysto intelektualną reakcję — negatywną dla tej osoby.[17])

Eisenstein uzupełnił świadomie satyryczne rozwiązanie tej sceny dodatkowym efektem ironicznym przez kilkakrotne wprowadzenie posągów trzymających dekoracyjne wieńce, jakby je właśnie miały włożyć Kiereńskiemu na głowę. Sekwencja ta jest typowa dla metody twórczej Eisensteina — wątek dramatyczny prawie nie istnieje, Kiereński po prostu idzie po schodach. Cały sens zawarty jest w komentarzu autorskim i symbolicznych aluzjach.

Następny epizod jest stosunkowo nieskomplikowany. Kiereński został tu ośmieszony w zwykłej sekwencji narracyjnej. W ujęciach 40 — 74 — Eisenstein powraca z kolei do swojego stylu skojarzeń. Przez całą sekwencję Kiereński stoi nieruchomo. Treść wyrażają zbliżenia rękawiczek, butów, zamków u drzwi, pawia. Ironiczne skojarzenia, jako rezultat tych zbliżeń, byłyby absolutnie nieosiągalne w scenie rozwiązanej w sposób bardziej konwencjonalny. Następnie, po krótkim ukazaniu rewolucyjnych bojowników, Eisenstein wraca do ataku i tym razem demaskuje małostkowe delektowanie się Kiereńskiego przepychem carskiego pałacu, kontrastujące z jego zupełną niezdolnością do podjęcia jakiejkolwiek kierowniczej decyzji.

Z kolei zostają satyrycznie przedstawione marzenia Kiereńskiego o władzy. Eisenstein zestawia obraz Kiereńskiego z posążkiem Napoleona, ale bezpośredno potem przez zestawienie rzędu kieliszków do wina z rzędem ołowianych żółnierzyków dyskwalifikuje jego nieuzasadnione ambicje. Budowa tej sekwencji wskazuje jak przypadkowe i iluzoryczne jest obecne otoczenie Kiereńskiego i dowodzi, że jest on tylko figurantem, za którym nie stoją żadne realne siły ani autorytet. Korek od karafki w kształcie korony staje się symbolem ambicji Kiereńskiego, a montowany na przemian z nim obraz syreny fabrycznej — symbolem siły rewolucjonistów. Należy zwrócić uwagę, że określają konflikt nie armie czy oświadczenia polityczne, ale symbole przeciwstawnych ideologii. Dramaturgia sytuacji polega na starciu idei.

Do tego momentu, mimo że ciągłość filmowa nasycona była obficie

---

[16]) *S. Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 62.
[17]) *S. Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 61, 62.

ubocznymi aluzjami, wszystkie obrazy dające efekty symboliczne pochodziły z realnego otoczenia Kiereńskiego. W następnej sekwencji Eisenstein dobiera obrazy dowolnie, niemal na chybił trafił, bez związku z miejscem akcji. Po postawieniu tezy, że Korniłow przedstawia siłę militarną, reżyser przystępuje do zdyskredytowania obozu, który pod zawołaniem „Bóg i Ojczyzna" zamierza uderzyć na bolszewików.

Korniłow maszerował na Piotrogród pod hasłem „Za Boga i Ojczyznę". Próbowaliśmy ukazać tu w sposób racjonalistyczny religijną treść tego epizodu. Zmontowaliśmy serię religijnych wyobrażeń od wspaniałego barokowego Chrystusa do eskimoskiego bożka. Spięcie, jakie chcieliśmy tym razem uzyskać, powstawało między pojęciem a upostaciowaniem Boga. W pierwszym z ukazanych posągów idea i jej obraz wydają się całkowicie zgodne, w każdym następnym elementy te coraz bardziej oddalają się od siebie. Wszystkie obrazy odnoszą się jednakowo do pojęcia „Bóg", a jednak różnią się coraz bardziej od naszego wyobrażenia Boga i prowadzą przez to do indywidualnych wniosków o prawdziwej naturze wszelkich bóstw. W tym wypadku ciąg obrazów miał doprowadzić do czysto intelektualnego wniosku, jaki wynikał wskutek konfliktu między przyjętym pojęciem, a jego stopniowym dyskredytowaniem przy pomocy zamierzonych środków.[18])

Eisenstein odrzucił tu całkowicie narracyjną konstrukcję filmu fabularnego i zbudował ciągłość filmową o treści czysto intelektualnej. Każde kolejne ujęcie służy rozwinięciu myśli zawartej w poprzednim — a nie posunięciu akcji naprzód. Ciągłość obrazów tworzy argumentację, a nie opis wydarzenia. Tę samą metodę zastosowano w następnych ujęciach (189 — 219), gdzie przestarzały ekwipunek wojskowy, a następnie powstający ze szczątków rozbity pomnik cara — wyrażają pojęcie „Ojczyzna". W ujęciach 220 — 259 oba wątki argumentacji wiążą się ze sobą, a satyryczne przedstawienie Korniłowa i Kiereńskiego jako „dwóch Napoleonów" staje się wyrazem ich nicości. Końcowy efekt został osiągnięty przy pomocy (niezupełnie przejrzystego) chwytu, który Eisenstein opisuje w ten sposób:

...scena puczu Korniłowa, która kładzie kres napoleońskim zamierzeniom Kiereńskiego. Oto jeden z czołgów Korniłowa rozgniata gipsowego Napoleona, stojącego na biurku Kiereńskiego w Pałacu Zimowym — zestawienie, którego sens jest czysto symboliczny.[19])

W takich przykładach Eisenstein pokazał, co można osiągnąć przez „wyzwolenie" akcji z ograniczeń czasu i przestrzeni. [20]) Przewidywał, że dalsze doświadczenia w tym kierunku doprowadzą do:

...czysto intelektualnego filmu, wolnego od tradycyjnych ograniczeń, znajdującego bezpośrednie formy dla wyrażenia pojęć, systemów i idei bez potrzeby uciekania się do jakichkolwiek parafraz i omówień.[21])

W swojej teorii konstruktywnego montażu Pudowkin twierdził, że scenę filmową należy budować drogą bezpośredniego łączenia ze sobą specjalnie dobranych szczegółów przedstawianej akcji. Eisenstein z naciskiem przeciwstawiał się temu poglądowi. Budowanie wrażeń przy pomocy prostego dodawania do siebie pewnej ilości szczegółów uważał za najbardziej elementarne zastosowanie montażu filmowego. Eisenstein utrzymywał, że właściwa ciągłość filmowa winna rozwijać się poprzez następujące po sobie spięcia. Każde przejście winno stwarzać konflikt między sąsiadującymi ujęciami i wywoływać przez to nowe wrażenia w umyśle widza.

[18]) S. *Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 62.
[19]) S. *Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 58.
[20]) S. *Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 58.
[21]) S. *Eisenstein:* cyt. wyd.; s. 63.

> Jeżeli w ogóle można porównywać montaż z czymkolwiek — pisał — to seria jednostek montażowych — ujęć — mogłaby być przyrównana do wybuchów motoru spalinowego, poruszającego samochód lub traktor. Bo w filmie podobnie jak w motorze — dynamika montażu stwarza impulsy, które stanowią jego siłę napędową.[22])

I dalej:

> Zestawienie dwóch pojęć przez łączenie ich ze sobą to nie zwykłe dodawanie jednego ujęcia do drugiego, ale proces twórczy.[23])

Wskazując na analogię między filmem i innymi dziedzinami sztuki Eisenstein wyjaśnia, w jaki sposób realizator filmowy powinien przystępować do organizowania i kontrolowania tych „procesów twórczych". Zasadę montażu intelektualnego określa przez niezwykle wymowne porównanie z pismem hieroglificznym.

> .... obraz wody i obraz oka oznaczają „płakać", obraz ucha obok obrazu drzwi — „słuchać", pies plus usta — „szczekać", usta plus dziecko — „krzyczeć", usta plus ptak — „śpiewać", nóż i serce — „smutek" itd. Ale to jest właśnie montaż! Tak, to właśnie robimy w filmie, wiążąc plany, które są przecież opisowe, jednoznaczne i treściowo neutralne, w konteksty i układy o treści intelektualnej.[24])

Wiele oczywistych przykładów tej metody znajdujemy w cytowanym fragmencie *Października:* absolutną nicość Kiereńskiego pokazuje zestawienie planów jego ceremonialnego wchodzenia na schody pałacu z napisami („Dyktator", „Wódz naczelny" itp.) i z planami posągów trzymających wieńce. Wygórowaną ambicję podkreśla kontrast z posążkiem Napoleona. Obraz rzucającego się na łóżko Kiereńskiego, następujący po planie czołgu, który przewraca się do rowu — sugeruje nieudolność Kiereńskiego jako przywódcy. Eisenstein uważał, że zadaniem reżysera jest stwarzanie takich właśnie spięć w obrazie i wyrażanie myśli przy pomocy uzyskanych tą drogą nowych treści i aluzji. Utrzymywał, że w idealnej ciągłości filmowej każde nowe zestawienie montażowe winno wywoływać chwilowy szok. Nigdzie nie spotykamy w jego filmach dążenia do płynnego montażu. Ciągłość filmowa rozwija się zawsze przez następujące po sobie zderzenia, co wywołuje wrażenie wciąż nowej, żarliwej argumentacji.

Eisenstein określał rozmaite rodzaje kontrastowych zestawień sąsiadujących ze sobą ujęć takimi terminami, jak kompozycja kontrastowa, skala, głębia pola, klucz fotograficzny itp. W celu wywołania żądanego spięcia można każdy z elementów obrazu zmienić raptownie, skontrastować w następnym ujęciu. Dla przykładu dajemy tu opis jednego z zestawień w cytowanym już antyreligijnym epizodzie, gdzie takie zderzenie powstaje przez kontrast kształtów filmowanych przedmiotów.

> Kiedy pracowałem nad ukazaniem monarchistycznego zamachu Korniłowa, przyszło mi do głowy, że jego militarystyczne tendencje można by odzwierciedlić w montażu, którego materiał stanowiłyby elementy religijne. Korniłow ujawnił bowiem zamiary zorganizowania „krucjaty" mahometan (!)... przeciwko bolszewikom. Zmontowaliśmy więc barokowego Chrystusa — (który zdawał się pulsować świetlistymi promieniami swej aureoli) z doskonale powściągliwą maską bogini radości Uzume — podobną w kształcie do jajka. Konflikt między zamkniętym kształtem jajka a graficzną formą gwiazdy stwarzał efekt nagłego wybuchu, jak gdyby bomby lub pocisku.[25])

Przykład ten ilustruje metodę intelektualnego montażu Eisensteina w jego najbardziej skomplikowanej postaci. Równocześnie jednak wskazuje

---

[22]) *S. Pudowkin:* cyt. wyd.: s. 38.
[23]) *S. Eisenstein:* Film Sense. Faber & Faber 1943: s. 18.
[24]) *S. Pudowkin:* Film Form, Dobson 1951: s. 30.
[25]) *S. Eisenstein:* cyt. wyd.: s. 56.

na główną słabość tej metody — spotykaną często niejasność. Przeciwstawne kompozycje obu obrazów stwarzają według słów Eisensteina „efekt nagłego wybuchu, jak gdyby bomby lub pocisku" i mają określić pośrednio charakter militaryzmu Korniłowa. Ale warto zapytać, czy ten zamierzony efekt dociera do widza. Dla widza ten „wybuch" jest czysto plastyczny i trudno zrozumieć, dlaczego miałby go skojarzyć z „militarystycznymi tendencjami" Korniłowa. Efekt, który na papierze wydaje się pomysłową aluzją — na ekranie zawodzi, ponieważ jest niezrozumiały.

Jest to może krańcowy przykład niejasności, zdarzających się dość często w filmach Eisensteina. W większości przykładów problem nie polega na tym, że sekwencje „intelektualnego filmu" są całkowicie niezrozumiałe. Ale wiele aluzji nie dociera do widza przy pierwszym oglądaniu filmu i pełne ich zrozumienie wymaga studiów i analiz, na które mało kto może sobie pozwolić.Trudno ocenić, czy te niejasności wynikają z samej metody. Eisenstein zastosował ją konsekwentnie tylko w dwu filmach i można chyba powiedzieć, że cały system „intelektualnego filmu" nie wyszedł nigdy poza stadium eksperymentu.

2. MONTAŻ W FILMIE DŹWIĘKOWYM

„Rozwój techniki filmowej..... był głównie rozwojem montażu". W odniesieniu do filmu niemego to zdanie Ernesta Lindgrena jest truizmem, którego niesposób kwestionować. Porter, Griffith, Eisenstein i inni mniej znani pionierzy rozwinęli technikę montażu filmowego, która stopniowo przekształciła film z prostego środka utrwalania rzeczywistych wydarzeń w wysoce czuły instrument estetycznego oddziaływania. Cała historia filmu niemego jest historią walki o rozszerzenie wizualnej wymowy filmu poprzez coraz bardziej skomplikowany montaż. Dążenie do podejmowania bogatszych intelektualnie i emocjonalnie tematów zmuszało realizatorów do ciągłego eksperymentowania, do szukania wciąż nowych, bardziej wymownych modeli ciągłości obrazowej. Doprowadziło to do ukształtowania się w końcowym okresie filmu niemego stosunkowo kompletnej „gramatyki budowy filmu".

Wprowadzenie dźwięku wywołało chwilowe zahamowanie tego procesu. Przez pewien czas wszystkie efekty dramatyczne wydobywano z taśmy dźwiękowej. Kiedy teoretycy utrzymywali, że dialog może tylko zmniejszyć ogólną wymowę filmu (na przykład teoretyczna część pracy Paula Rotha — *The Film Till Now*. Cape 1929) i że dźwięk powinien być stosowany kontrapunktowo, a nie synchronicznie z obrazem (oświadczenie podpisane przez Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa, wyd. w Moskwie w r. 1928 i w Eisensteina *Film Form*, Dobson 1951) — cała komercyjna produkcja nastawiła się na realizację „filmów stuprocentowo mówionych", które cieszyły się wielkim powodzeniem.

Z perspektywy lat łatwo jest dziś dostrzec, że filmy te były krokiem wstecz w rozwoju sztuki filmowej, nie można jednak pomijać okoliczności towarzyszących ich produkcji. Większość niemych filmów realizowanych w Anglii i Stanach Zjednoczonych w latach dwudziestych miała dużą ilość napisów objaśniających — trudno się więc dziwić, że realizatorzy powitali entuzjastycznie pojawienie się naturalnego dźwięku.

Patrząc wstecz — byłoby niedorzecznością potępiać reżyserów licznych stuprocentowych *talkies* (filmów mówionych) za to, że nadużywali nowej zabawki. Był to przecież rodzaj filmów, w których — gdyby powstały kil-

ka lat wcześniej — na pewno nie zastosowano by wszystkich środków niemego montażu, wypracowanych przez Griffitha (a tym bardziej przez Eisensteina) i którymi poważna krytyka nigdy by się nie zajmowała.

Jednak „stuprocentowe *talkies*" — to znaczy filmy muzyczne i adaptacje sceniczne, w których podstawowe znaczenie przypisywano dialogom i piosence, a obraz zepchnięto do roli statycznego, pozbawionego znaczenia tła dla dźwięku — kiedy zbladł pierwszy urok nowości — zaczęły wydawać się płaskie i nudne. Jedną z przyczyn ich słabości był niewątpliwie fakt, że w pierwszym okresie filmu dźwiękowego mikrofon musiał być nieruchomy. Scenę zdejmowaną dawniej z dużej ilości ustawień, z panoramami i jazdami, trzeba było teraz kręcić z jednej stałej pozycji kamery. Ale co ważniejsze — realizatorzy filmów mówionych nie zdawali sobie sprawy, że przedstawienie wydarzeń przy pomocy nieprzerwanej, nie poddanej selekcji kaskady słów jest niezgodne z normalną ludzką percepcją rzeczywistości.

Nie zatrzymywaliśmy się dłużej nad wczesnym okresem kina niemego i podobnie — nie widzimy potrzeby poświęcania większej uwagi pierwszemu okresowi filmu dźwiękowego. Były to czasy niepewności i technicznego błądzenia po omacku, które dziś mogą nas interesować tylko z historycznego punktu widzenia. Powinniśmy natomiast dążyć do wykorzystania doświadczeń ostatnich dwudziestu lat filmu dźwiękowego w celu ustalenia konsekwentnej teorii, pozwalającej nam określić, kiedy dla wzmocnienia oddziaływania filmu można stosować dźwięk synchroniczny, a kiedy tego robić nie należy. Analizując stosowanie dźwięku we wczesnych *talkies* Lindgren pisał:

> ...zastosowanie dźwięku dawało minimalną korzyść. Niemy film mógł pokazać szczekającego psa. Jeżeli dodamy do tego dźwięk szczekania — będzie to niewątpliwie pewne wzbogacenie realizmu, ale nie powie nam nic więcej ponad to, co już wiedzieliśmy wcześniej, nie doda niczego do wymowy obrazu. Będzie to w dalszym ciągu tylko szczekanie psa. Nawet dialog był często stosowany do opowiedzenia w słowach tego, co film mógł doskonale wyrazić przy pomocy samego obrazu. Obraz zagniewanego ojca pokazującego drzwi marnotrawnemu synowi nie będzie ani trochę wymowniejszy po dodaniu słów: „Idź precz i nie pokazuj się w tym domu nigdy więcej". W tym przypadku niemy obraz może być właśnie nie mniej, ale bardziej wymowny.[26])

Krytyka ta odnosi się do bezmyślnego używania synchronicznego dźwięku przy każdym obrazie i w tym znaczeniu musimy uznać ją za słuszną. Jednakże generalne potępienie naturalnego dźwięku byłoby niepotrzebną przesadą.

Bo chociaż prawdą jest, że niema i dźwiękowa wersja historii wydziedziczenia syna przez ojca zawierają tę samą treść, osądzenie na tej podstawie, że jedna z nich jest bardziej wymowna od drugiej, opiera się na fałszywym porównaniu. Jeżeli przyjmiemy, że kwestia wypowiedziana przez ojca nie musi być tak płaska, jak w przykładzie podanym przez Lindgrena, sam fakt, że słyszymy *jakiekolwiek* słowa nadaje scenie większy realizm. Wersja niema, w której mimika ojca wyrażać będzie treść sceny, może być niemniej „wymowna", ale jej wymowa leżeć będzie w innej płaszczyźnie realizmu. Jeżeli mamy już porównywać, to musimy brać pod uwagę poziom reżyserii i gry aktorskiej oraz miejsce danej sceny w kontekście całego filmu.

Podobne wątpliwości może budzić przykład szczekającego psa. Oczywiście dźwięk szczekania nie daje nowej informacji, ale to wcale nie musi

[26]) *Ernest Lindgren:* The Art of the Film. Allen and Unwin 1948; s. 99.

znaczyć, że „nie doda niczego do wymowy obrazu". W zależności od jakości technicznej dźwięku i od kontekstu, w jakim efekt szczekania zjawia się na taśmie dźwiękowej, można nadać obrazowi wiele różnorodnych treści emocjonalnych, nie zawsze zawartych w niemym obrazie. (Takim przykładem jest podany na str. 202 fragment filmu *Niepotrzebni mogą odejść* („Odd Man Out"). W obu wypadkach dźwięk może nie tylko pogłębić realizm sceny, ale również poważnie wzmocnić jej wymowę emocjonalną.

Wprowadzenie dźwięku naturalnego przyniosło bardzo istotne zmiany w metodach narracji filmowej. Zastosowanie dźwięku synchronicznego z obrazem oraz dialogu pozwoliło reżyserom na większą oszczędność środków wyrazu, niż było to możliwe w filmie niemym. Film dźwiękowy określa charakter miejsc i ludzi bardziej bezpośrednio, ponieważ posługuje się środkami bliższymi codziennemu doświadczeniu widza. Jedno zdanie dialogu może zawierać taki zasób treści informacyjnej, dla jakiego w filmie niemym trzeba było dawać oddzielny napis tytułowy lub specjalnie budować niezgrabną, złożoną z prymitywnych obrazów scenę. Treści mniej istotne można podobnie oszczędnie wyrazić w formie wzmianki w dialogu lub na taśmie efektów. Reżyser filmu dźwiękowego ma większą swobodę w operowaniu akcentami dramatycznymi, ponieważ nie musi tracić czasu na nieefektowne sceny, niezbędne w filmie niemym dla zrozumienia akcji. Kiedy Griffith — (na przykład w *Narodzinach narodu)* w celu określenia sytuacji musiał często zaczynać swoje filmy od długich pozbawionych dramatycznego wyrazu scen, reżyserowi filmu dźwiękowego wystarczy kilka dobrze wybranych ujęć i parę zdań dialogu. (Najlepiej widać to przy zmianie miejsca akcji. W filmie niemym stosowano normalnie w takich przypadkach napis tytułowy i sytuacyjny plan ogólny. Dziś zmiana miejsca może być łatwo znaczona przez drobną wzmiankę w dialogu).

Oto więc główne zmiany, jakie dźwięk wywołał w metodach realizacji filmów: po pierwsze — większa oszczędność środków narracji, która umożliwiła podejmowanie przez film coraz bardziej złożonych tematów; po drugie — większy realizm inscenizacji, który stał się dążeniem większości twórców filmowych w okresie dźwiękowym.

W najlepszych filmach niemych dominowała tendencja do rozwijania środków oddziaływających na widza przez właściwe filmowi pośrednie sugestie i aluzje, przez wyraziste kompozycje wizualne, sugestywne efekty montażowe, symbole itp.

Film dźwiękowy działa bardziej bezpośrednio przy pomocy środków zaczerpniętych niemal całkowicie z codziennego doświadczenia widza. Ta zasadnicza różnica w metodzie realizacji uderza nas od razu, gdy oglądamy dziś nieme filmy. Weźmy trzy bardzo różne przykłady: *Nietolerancję*, *Pancernika Potiomkina* i *Gabinet doktora Caligari*. W filmach tych odczuwa się, że realizatorzy stworzyli efekty wizualne — w pewnej mierze nadnaturalne. Chcąc w sposób zrozumiały wypowiedzieć się w jedynej płaszczyźnie, jaką mieli do dyspozycji — w płaszczyźnie obrazowej — dążyli do przesadnego atakowania wzroku widza. Odczuwamy, że konwencja artystyczna, która nie miała możliwości operowania elementem dźwięku, musiała rozszerzać i deformować wymowę wizualną. Gdyby jednak ktoś chciał twierdzić na tej podstawie, że potrzeba nadawania obrazowi silnej wymowy stanowi o przewadze filmu niemego nad dźwiękowym lub na odwrót, że niemożność stosowania dźwięku sprowadziła niemy film do układu niezupełnie czytelnych parafraz — świadczyłoby to o niedocenianiu możliwości rozwoju obu form sztuki filmowej. Realistyczne konwencje filmu niemego i dźwiękowego leżą w różnych płaszczyznach, nie może więc być

mowy o przewadze jednego nad drugim. Natomiast należy zdawać sobie sprawę z różnic. Nie można dyskutować generalnie problemów wzajemnego stosunku dźwięku i obrazu, proporcji uwagi, jakiej każdy z tych czynników wymaga od widza. Takie filmy jak *Donosiciel* („The Informer") Forda, *Złodzieje rowerów* („Ladri di Biciclette") De Siki, czy niektóre filmy Carné są przykładem wspaniałej oszczędności dialogu, czemu zresztą w dużej mierze zawdzięczają swoją wysoką rangę artystyczną. Ale to nie upoważnia nas do wniosku, że oszczędność dialogu jest niezbędnym walorem dobrego filmu. Każda teoria, która dyskwalifikowałaby takie filmy, jak *Małe lisy* („The little Foxes"), *Obywatel Kane* („Citizen Kane") czy wczesne komedie braci Marx musi od razu budzić wątpliwości. Nieodzowne jest natomiast podkreślenie, że mimo szerokiego stosowania dialogu główna wymowa tych filmów leży w obrazie. *Małe lisy* i *Obywatel Kane* należą do najciekawszych wizualnie filmów spośród zrealizowanych w Hollywood. Czysto obrazowy efekt brwi Groucho Marxa w jego gagach jest nieoceniony, a Harpo nigdy nie odzywa się słowem. Obliczanie czy ustalanie proporcji między wymową wzrokową a słuchową filmu jest całkowicie bezcelowe. Pamiętać trzeba nie o ilościowej równowadze między dźwiękiem a obrazem, a o prymacie obrazu.

Kto montuje film?

Podstawowe zasady montażu opracowane w okresie filmu niemego są dziś ogólnie znane. Zbliżenia, retrospekcje, przenikania, panoramy i jazdy stosuje się w codziennej praktyce każdej wytwórni filmowej i należą do ogólnie przyjętego zasobu środków każdego reżysera. Sposoby ich stosowania mogą być w szczegółach odmienne niż w czasach filmu niemego, ale użyteczność dramaturgiczna pozostała w istocie nie zmieniona.

Dźwięk i inne nowości techniczne spowodowały jednak pewne drobne zmiany. Na rytm, który w czasach niemych zależał wyłącznie od tempa montażu, może dziś wpływać również skala i intensywność dźwięku. Określenie upływu czasu wymagało dawniej napisu tytułowego, dziś o tym samym może poinformować dialog. Weźmy przykład z dziedziny bardziej technicznej. Takie środki, jak stosowany dawniej w celu przedstawienia jazdy pociągu montaż równoległy planów krajobrazu i wnętrza wagonu kolejowego, są już dziś niepotrzebne, bo reprojekcja pozwala wyrazić wszystko w jednym planie. W ciągu lat pojawiły się różne drobne innowacje techniczne, przede wszystkim o charakterze praktycznym.

Poważniejsze różnice w technice montażu powstały wskutek bardzo wyraźnych zmian, jakie po wprowadzeniu dźwięku zaznaczyły się w stylu filmów. W ostatnim dwudziestoleciu charakterystyczną cechą twórczości filmowej było dążenie do realizmu. Odbiło się to poważnie na współczesnej praktyce montażu. Zupełnie niemal wyszły z użycia pewne efekty powszechnie stosowane w filmie niemym, które w naszym dzisiejszym odczuciu wpływałyby na osłabienie realizmu. Nikt nie stosuje już masek ruchomych, eksponujących specjalnie szczegół, na który ma być skierowana uwaga widza. Stanowiłyby one dziś sztuczny efekt obrazowy; tak częste u Griffitha maski różnych kształtów stosowane są obecnie niezmiernie rzadko, gdyż i one stwarzają wrażenie nienaturalności. Wprowadzanie nagłych, krótkich retrospekcji, jakie dawał Griffith w *Narodzinach narodu* — zostało prawie zupełnie zaniechane, bo dziś sprawiałyby one na ekranie wrażenie nieuzasadnionych wstawek. Nie możemy przesądzać, że środki te nigdy już nie będą używane — dziś jednak są zarzucone, ponieważ zwra-

cają uwagę widzą na technikę realizacji i zakłócają złudzenie rzeczywistości.

Film dźwiękowy zlikwidował konieczność ukazywania wszystkiego w obrazie. Poważnej zmianie uległy na skutek tego problemy kompozycji i montażu ciągłości filmowej. W jednej ze scen w *Narodzinach narodu* matka obiecuje synowi, który leży ranny w szpitalu i ma być wkrótce sądzony przez sąd wojenny, że uda się do prezydenta Lincolna z prośbą o łaskę. Po planie matki w szpitalu, Griffith daje ujęcie przedstawiające Lincolna w gabinecie, a następnie po wyjaśniającym napisie wraca do ujęcia matki. Wstawka jest konieczna, aby wyjaśnić widzowi o czym rozmawiają obie postacie na ekranie, i stanowi o wiele efektowniejszy sposób podania tej informacji niż sam napis tytułowy. Oczywiście w filmie dźwiękowym montaż wyjaśniający jest niepotrzebny — możemy po prostu dowiedzieć się wszystkiego ze słów matki.

Dokładniejsze porównanie montażu filmów niemych i dźwiękowych będzie chyba łatwiejsze, jeżeli cały kompleks zagadnień składających się na problem montażu, rozpatrzymy w czterech oddzielnych punktach.

1. Kolejność planów

W okresie niemym reżyser i montażysta (przeważnie w jednej osobie) mieli dużą swobodę — jedynym czynnikiem decydującym o kolejności planów było dążenie do osiągnięcia dostatecznie płynnej ciągłości wizualnej.

Często zdejmowano dużą ilość ujęć, które dopiero na stole montażowym znajdowały właściwe miejsce w ostatecznym kształcie danego filmu. O Griffithie mówiono, że większość swoich filmów kręcił „z rękawa", robiąc na zapas dużą ilość materiału, co pozwalało mu swobodnie eksperymentować w czasie montażu. Eisenstein opracowywał swoje scenariusze znacznie dokładniej, ale i on w poważnej mierze uzależniał ostateczny kształt i zorganizowanie nakręconego materiału od montażowej fazy realizacji filmu. Z drugiej strony twórcy niemieccy (na przykład Karl Mayer) przygotowywali o wiele dokładniejsze scenariusze. Nie ulega jednak wątpliwości, że w filmie niemym było możliwe — i to zarówno z punktu widzenia twórczego, jak i ekonomicznego — ustalanie nawet generalnych zarysów ciągłości filmu dopiero po zakończeniu zdjęć. Materiał filmu niemego jest bardzo elastyczny. Nie istnieją w gruncie rzeczy żadne fizyczne racje, które przeszkodziłyby w praktyce montować jakiekolwiek ujęcie z innym. Należy sądzić, że na przykład Eisenstein dochodził do swoich najwymowniejszych zestawień obrazowych właśnie w montażowni.

W filmie dźwiękowym swoboda przestawiania i eksperymentowania na stole montażowym zostaje poważnie ograniczona. Nie tylko dlatego, że dźwięk synchroniczny wiąże obraz, ale również ze względu na wysoki koszt zdjęć dźwiękowych. Ilość materiału rezerwowego, który mógłby być w końcu nie wykorzystany, zostaje ograniczona do minimum. Dialog często zawiera istotne dla rozwoju akcji informacje, wymagające jednego, ściśle określonego kontekstu. Obraz związany z danym dialogiem jest „zafiksowany" już w chwili dokonywania zdjęć. Nie oznacza to bynajmniej, że — jak twierdzą niektórzy — metody montażu filmów dźwiękowych muszą być bardziej uproszczone i mniej wymowne niż w filmie niemym. Ale na pewno ostateczny układ ujęć w sekwencjach, w których występuje dźwięk synchroniczny, musi być ustalony we wcześniejszym stadium realizacji filmu. W tym sensie — odpowiedzialność za montaż przechodzi z reżysera na autora scenariusza.

2. Wybór ustawień kamery — akcenty

Zasada stosowania ogólnych, średnich i bliskich planów w celu uzyskania różnych akcentów dramaturgicznych — pozostała w istocie nie zmieniona od czasu, kiedy Griffith wprowadził ją po raz pierwszy. We współczesnych filmach scenarzysta często określa, jaki rodzaj ustawienia kamery uważa za najwłaściwszy, ale jeżeli nawet tego nie zrobi — reżyser musi zdawać sobie sprawę, z jakich ustawień ma być zmontowana ostateczna ciągłość filmu. Gdy scena wymaga wielu ustawień aparatu, często zdejmuje się ją w całości z każdego ustawienia, a następnie montażysta dobiera plany według swojego uznania. Nie jest to jednak najlepsza metoda. Jeżeli reżyser w czasie zdjęć na planie nie jest zdecydowany, jak dana scena ma być zmontowana, wówczas bez względu na ilość rezerwowego materiału, istnieje małe prawdopodobieństwo osiągnięcia efektu tak precyzyjnego, jak przy starannie przemyślanych zdjęciach.

3. Rytm

W niemym filmie stopień napięcia dramatycznego danej sekwencji zależy w dużej mierze od tempa montażu. Griffith stale zmieniał tempo montażu swoich filmów dla wyrażenia (i regulowania) zmian napięcia dramatycznego. Scenę kulminacyjną stanowiła zwykle sekwencja szybkiego montażu równoległego — przeważnie pościgu.

Eisenstein opracował niezmiernie szczegółową teorię rytmu, o której najlepsze pojęcie dają gwałtowne zmiany tempa w słynnej sekwencji schodów odeskich w *Pancerniku Potiomkinie*. Bez względu jednak na teorię — jedynym czynnikiem określającym rytm ujęć w filmie niemym była ich treść obrazowa.

W filmie dźwiękowym sprawa wygląda inaczej. Przez regulowanie rytmu obrazu w stosunku do taśmy dźwięku montażysta może uzyskać szeroką skalę efektów, które niekoniecznie muszą być zawarte w samym obrazie lub w samym dźwięku. Może on prowadzić dialog od planu aktora mówiącego do przebitki słuchającego. Może opóźniać reakcję na słowa dialogu lub dawać sugestię tego, co ma nastąpić. Może wreszcie wygrywać obraz i dźwięk równolegle lub stosować je kontrapunktowo.

Te szczegóły rytmicznej budowy filmu pozostawia się zwykle montażyście obrazu i montażyście dźwięku. Często efekt zależy od drobnych przesunięć, które są trudne do przewidzenia dopóki materiał nie jest sfilmowany. Uzyskanie pełni zamierzonego efektu to jeden z głównych problemów pracy współczesnego montażysty.

4. Płynność

Proces przechodzenia od jednego ujęcia do drugiego moglibyśmy porównywać do szybkich zmian uwagi, z jakimi mamy do czynienia w życiu codziennym. Ale nie wynika stąd jeszcze, że każde przejście musi być niedostrzegalne. W większości filmów niemych spotykamy raptowne skoki w montażu. W wielu filmach Griffitha odczuwa się nieustanne zmiany kąta widzenia kamery; odbiór takiej rwącej się wciąż ciągłości filmu wymaga niemałej wprawy i przystosowania. Eisenstein, daleki od dążenia do płynnego toku obrazów, zupełnie świadomie wykorzystywał spięcia wynikające z zestawienia dwóch dowolnych ujęć. Skądinąd wiemy, że w końcu lat dwudziestych niemieccy realizatorzy stosowali o wiele bardziej płynną technikę zdjęć i czynili często zpełnie świadome wysiłki, by rozwijać ciągłość filmową w sposób płynny. (Pabst był chyba jednym z pierwszych reżyserów, którzy dostosowywali rytm przejść montażowych do ruchu wewnątrz klatki po to, by uczynić przejścia możliwie niedostrzegalnymi).

Wobec tego, że film dźwiękowy kładzie szczególny nacisk na realistyczne przedstawienie wydarzeń na ekranie, problem osiągnięcia płynnego toku obrazów nabiera dziś o wiele większej ostrości. Chropawe, rzucające się w oczy przejścia zwracają uwagę na technikę i rozbijają przez to złudzenie ciągłego biegu akcji. Stąd budowa płynnej ciągłości filmu stanowi jedną z głównych trosk współczesnego montażysty.

Trzeba podkreślić, że powyższa klasyfikacja funkcji, z których składa się proces montażu filmowego, nie określa ani czterech oddzielnych faz produkcji, ani czterech samodzielnych procesów twórczych. Podział wykazuje jednak, jak odpowiedzialność za generalną linię montażu przesunęła się z montażysty na scenarzystę i reżysera i jak od chwili pojawienia się dźwięku powstały nowe problemy, za które odpowiedzialny jest właśnie montażysta. Przytaczamy poniżej fragment współczesnego scenopisu zestawiony z listą montażową gotowej sekwencji. Porównanie to najlepiej wskaże, w jaki sposób w dzisiejszym filmie odpowiedzialność za montaż dzieli się między autora scenariusza lub scenopisu, reżysera i montażystę.

SKAŁA W BRIGHTON [27]

Fragment scenopisu i listy montażowej VII aktu filmu. Pinkie Brown (gra Richard Attenborough) herszt szajki bandyckiej usiłuje zabić Spicera (Wylie Watson). Spicer posiada materiały kompromitujące szajkę. Pinkie zorganizował morderstwo tak, żeby Spicera zabiła konkurencyjna banda. Stało się jednak inaczej. Pinkie i Spicer zostali napadnięci i pobici przez swoich rywali. Pinkie myśli jednak, że Spicer został zabity.

W podanej niżej scenie Pinkie rozmawia ze swoim adwokatem Prewittem (Harcourt Williams). W czasie rozmowy wchodzi do pokoju Dallow (William Hartnell) — jeden z członków szajki.

	Scenopis		Lista montażowa	*Dług. w m*
34	*Pl. śr. Drzwi.* Drzwi otwierają się, wchodzi Dallow. *Dallow:* — Co się stało ze Spicerem? *Panoramujemy* przez niego do końca łóżka, wprowadzając w kadr Pinkiego. *Pinkie:* — Dobrali się do niego ludzie Calleoniego. Mnie też o mało nie wykończyli. *Dallow:* — Wykończyli..., ale Spicer jest teraz w swoim pokoju. Słyszałem go. —			
			Dallow: — Zabili go? Dopiero co go widziałem.	
35	*Pl. śr. Pinkie.* Zwraca przerażone spojrzenie na Dallowa i wstaje powoli z łóżka. *Pinkie:* — Zdaje ci się. —	1	*Pl. śr. Pinkie tyłem do kamery.* Odwraca głowę *w stronę aparatu.* *Dallow* (mówi dalej): — Jest w swoim pokoju — *Pinkie:* — Zdaje ci się, Dallów. —	7
36	*Pl. śr. Dallow.* *Dallow:* — Mówię ci, jest w swoim pokoju. —		*Dallow:* — Mówię ci, że go właśnie widziałem. TERAZ! — Pinkie waha się chwilę, potem przechodzi na prawo. *Zaczyna się głośna, dramatyczna muzyka.*	

[27]) „Brighton Rock". Reżyseria: John Boulting. Montaż: Peter Graham Scott. Scenopis i produkcja: Roy Boulting. Associated British Picture Corporation 1947.


1

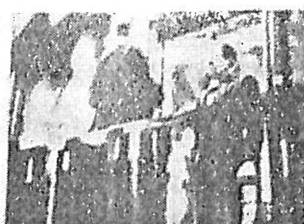

2


3


4


5 a

5 b


5 c


6


7


8

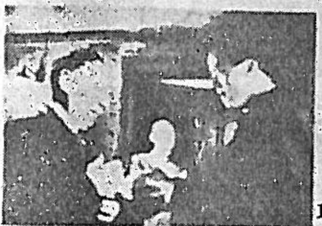

9



10



11



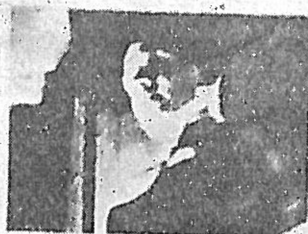
12



13



14



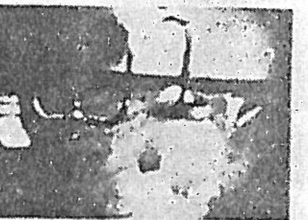
15



16



17



18



19



20

Scenopis	Lista montażowa	Dług. w m
37 *Pl. śr. Pinkie.* Pinkie wolno wstaje z łóżka i wychodzi na korytarz. *Kamera panoramuje* i jedzie za nim na podest schodów. Drzwi do pokoju Pinkiego są otwarte i poruszają się tam i z powrotem z lekka trzeszcząc. *Kamera zatrzymuje się.* Pinkie idzie w kierunku aparatu.	2 *Pl. og.* Pinkie, Dallow na prawo w głębi. Pinkie przechodzi przez pokój w prawą stronę, *kamera panoramuje* za nim do drzwi.	0,7
38 Na zewnątrz pokoju Pinkiego. Pinkie *wchodzi w klatkę od strony aparatu* i stoi nadsłuchując, z jedną ręką na balustradzie. Wzdryga się nagle, słysząc cichy szmer w pokoju. Jego ręka zaciska się na poręczy, która wyraźnie się porusza. Spogląda na poręcz, potem na wpół otwarte drzwi. Wchodzi do pokoju. *Kamera* pozostaje na zewnątrz, skierowana na cienie i kołyszące się drzwi. Z chwilą wejścia Pinkiego do pokoju zapada nagła i zupełna cisza.	3 Przed pokojem Pinkiego. *Aparat skierowany na drzwi* do pokoju Pinkiego, balustrada po lewej stronie, drzwi do pokoju Spicera po prawej. Pinkie wychodzi ze swego pokoju, przystaje, potem idzie ostrożnie do drzwi Spicera.	5,4
	4 *Pl. śr.* Wnętrze pokoju Pinkiego, Prewitt ogląda pieniądze które mu dał Pinkie.	0,9
	5 *Jak w uj. 3.* Pinkie odwraca się i patrzy na balustradę za sobą. Kładzie rękę na poręczy, po rusza ją, aby upewnić się, że jest złamana. *Muzyka milknie.* Pinkie idzie wolno w stronę pokoju Spicera. Dallow pojawia się w drzwiach pokoju Pinkiego, trzyma rękę w kieszeni marynarki. *Aparat panoramuje wolno* poniżej poziomu poręczy aż do ukazania się uchylonych drzwi pokoju Spicera między tralkami *w środku klatki.*	25
Pinkie (niewidoczny): — Więc żyjesz! —	*Pinkie* (niewidoczny, z pokoju Spicera): — Więc żyjesz, Spicer- —	
Spicer (niewidoczny): — Wyrwałem się Pinkie! — Odgłos kroków wchodzącego do pokoju. Drzwi raptownie skrzypią, potem słychać znowu kroki, kiedy Spicer zaczyna się cofać, mówiąc gwałtownie:	*Spicer* (niewidoczny): — Wyrwałem się, Pinkie! — Słychać Spicera mówiącego, drzwi się otwierają i ukazują jak Spicer *cofa się w kierunku aparatu.* Za nim Pinkie. Spicer jest przerażony.	
Spicer (niewidoczny): — Wynoszę się ze wszystkim Pinkie. Jestem za stary. — Spicer wycofuje się na schody, Pinkie idzie tuż przed nim. *Spicer:* Nic nie rób, Pinkie. Mówię ci, wycofuję się, jestem za stary — ta knejpa w Nottingham. —	*Spicer:* — Wyrwałem się. Wycofuję się, Pinkie, ze wszystkim. Jestem za stary na tę zabawę. Jestem... jestem o wiele za stary. Nikt nie chce starego człowieka. Pojadę do kuzyna w Nottingham — wiesz: Niebieska Kotwica. Tak, mogę tam być, jak długo zechcę. Możesz mnie tam znaleźć, kiedy będziesz chciał, Pinkie. —	
39 *Ujęcie od dołu* — schody z hallu. Pinkie przyparł Spicera do poręczy balustrady. *Spicer:* — Będziesz zawsze mile widziany. —	— Będziesz zawsze mile widziany, Pinkie. —	
	6 *Zbl.* Pinkie. Patrzy groźnie.	1

Scenopis	Lista montażowa	Dług. w m
40 *Zbl. Spicer.* Przerażony obserwuje na przemian oczy i ręce Pinkiego.	7 *Zbl. Spicer.* Przerażony. Spogląda na poręcz schodów.	1
41 *Zbl. Pinkie.* Wolno podnosi obandażowaną rękę.	8 *Zbl. Pinkie* (jak w uj. 6). Podnosi prawą rękę, patrzy na poręcz nie ruszając głowy.	0,7
42 *Zbl. Spicer.* Podnosi ręce gestem obrony.		
43 *Zbl. Pinkie.* Jego wzrok wędruje ku poręczy.		
44 *Zbl. Poręcz.*	9 *Zbl.* Pęknięcie poręczy.	0,4
45 *Zbl. Pinkie.* Wyraz jego twarzy zmienia się w chwili podjęcia decyzji.	10 *Zbliżenie Pinkie (jak w uj. 6).* Spogląda na Spicera.	0,5
	11 *Zbl. Spicer* (jak w uj. 7). Przerażony. *Spicer.* — Nie rób nic, Pinkie!	0,6
46 *Pl. am.* Pinkie i Spicer. Palce Pinkie rozprostowują się, wyciąga rękę do Spicera. *Pinkie.* — Do widzenia, Spicer! — Spicer pełen obaw, uspokojony, nieufny i zadowolony jednocześnie, wyciąga drżącą rękę.	12 *Pl. am.* Pinkie i Spicer Dallow widziany w tle, między nimi, dłubie w zębach. Pinkie wolno opuszcza prawą rękę, podaje Spicerowi. *Pinkie:* — Dlaczego, Spicer? Pinkie raptownie ściska dłoń Spicera z całej siły. *Pinkie:* — Do widzenia! —	3,6
47 *Zbl.* nogi Pinkiego. Lewa noga cofa się i kopie ze straszliwą siłą Spicera w goleń (nogi kukły).	13 *Zbl.* nogi Spicera i Pinkiego od kolan w dół. Lewa noga Pinkiego nagle kopie Spicera w goleń.	3
48 *Zbl. Spicer.* Twarz wykrzywiona bólem. Mimowolnie pochyla się do przodu.	14 *Zbl.* Spicer. Usta otwierają się w głośnym krzyku.	3,6
49 *Zbl. Pinkie.* Twarz i ramiona Spicera wchodzą w kadr w kierunku Pinkiego. Lewa ręka Pinkiego podnosi się i gwałtownie popycha Spicera na balustradę.	15 *Ujęcie od dołu do pl. am.* Pinkiego. Ciało Spicera, tracąc równowagę *wchodzi w kadr.* Pinkie popycha go gwałtownie na balustradę.	4,2
50 *Zbl. Twarz Spicera wypełnia ekran.* Usta otwarte w krzyku, oczy rozszerzone. Twarz oddala się wskutek pchnięcia.	16 *Zbl.* Spicera padającego do tyłu. *Przeciągły jęk bólu (trwający do ujęcia 20).*	0,24
51 *Pl. am.* Balustrada, *ujęcie z dołu.* Ciało Spicera wyłamuje uszkodzoną balustradę i leci w dół *za aparat.*	17 *Ujęcie z góry* w kierunku poręczy. Spicer plecami wyłamuje pękniętą poręcz i pada do tyłu.	0,4
52 *Pl. og.* z góry nad schodami przez złamaną balustradę na hall w dole. Ciało Spicera spada (kukła). Widzimy je rozciągnięte na dole w hallu. Pinkie robi krok w stronę wyrwy i patrzy w dół. *Ujęcie sponad* jego głowy.	18 *Zbl.* Lampa gazowa. Ciało spadając rozbija lampę. Ukazuje się język ognia.	0,2
	19 *Ujęcie z góry* znad głowy Pinkiego. Padające ciało Spicera.	0,2
	20 Parter — *ujęcie* na poziomie podłogi. Podstawa stojącego zegara w tle. Ciało Spicera *wpada w kadr,* jego głowa *wchodzi w zbliżenie, wypełniając ekran.*	0,6

Ten fragment *Skały w Brighton* jest z dwóch względów interesujący. Po pierwsze mamy tu przykład sekwencji, której efekt jest przede wszystkim wynikiem montażu. Po drugie — gotowy film niemal nie różni się od scenopisu i stanowi dowód, że możliwe jest planowanie większości efektów montażowych przed rozpoczęciem produkcji filmu. Ustawienia kamery i kolejność ujęć są, praktycznie biorąc, takie same jak w scenopisie. Dokonane zmiany w interesujący sposób przedstawiają wzajemny stosunek zadań scenarzysty, reżysera i montażysty. (W praktyce oczywiście scenarzysta, reżyser i montażysta mogą być jedną i tą samą osobą. Analizujemy tu oddzielnie funkcje wykonywane przez każdego z nich wyłącznie w celu określenia pracy dokonanej przed, w czasie i po zakończeniu zdjęć, tzn. w scenopisie, na planie i w montażowni.)

Drobne zmiany w kolejności planów zostały wprowadzone tam, gdzie reżyser i montażysta widzieli możliwość uzyskania lepszej od opracowanej w scenopisie ciągłości filmu. Scena 36 została całkowicie pominięta prawdopodobnie dlatego, że ważniejsze jest ukazanie reakcji Pinkiego na nowinę przyniesioną przez Dallowa, niż przedstawienie wygłaszającego swoją kwestię Dallowa, który jest w danym wypadku tylko informatorem. Podobnie ujęcie 20 zostało wprowadzone dla wzmocnienia przewidzianego w scenopisie efektu. Powyższe zmiany i może jeszcze jedna lub dwie inne zostały dokonane na planie i w montażowni, ale w zasadzie wszystkie dotyczą tylko szczegółów.

Poważniejsze różnice w ciągłości wynikają z troski o większą płynność filmu; zostały wprowadzone tam, gdzie z tych czy innych powodów realizacja przewidzianego w scenopisie ciągu ujęć natrafiała na obiektywne trudności. Wstawienie planu Prewitta (4) było prawie na pewno koniecznością wynikłą z toku zdjęć. Należy przypuszczać, że ujęcia 3 i 5 były początkowo jednym niециętym planem. Prawdopodobnie tak miało być, ale zakończenie planu użytego w ujęciu 3 było może nieodpowiednie (albo plan użyty w ujęciu 5 niedobry na początku) i oba te plany trzeba było połączyć przebitką w ujęciu 4.

Zwróćmy również uwagę, że w ujęciu 3 kamera jest ustawiona z przeciwnej strony niż w scenopisowym ujęciu 38. Przyczyny tego są nieco bardziej skomplikowane. Bezpośrednio po ujęciu 5 następuje szereg szybkich zbliżeń. Po niezwykle długim, wolnym planie (uj. 5 ma 25 m) daje to bardzo mocny efekt. Gdyby jednak zachowano scenopisowy porządek scen, wówczas koniecznością byłoby dać w następnym ujęciu obraz Spicera opartego plecami o złamaną balustradę, co znacznie osłabiłoby efekt szybko następujących po sobie zbliżeń. Następnie wolna panorama skierowuje uwagę na drzwi do pokoju Spicera. Słyszymy głosy z wnętrza pokoju, wolna panorama wzmacnia atmosferę oczekiwania. Zastosowanie takiego ustawienia kamery umożliwiło poza tym reżyserowi pokazanie Dallowa przypatrującego się z nonszalancją całemu wydarzeniu. Efekt dramaturgiczny jest oczywisty.

Często scenopis musi być napisany, zanim znane są ostateczne szczegóły budowy dekoracji. Stąd w czasie zdjęć wynikają trudności, których autor scenopisu nie mógł przewidzieć. Przykładem może być właśnie scena 38. Panoramowanie w ujęciu 3 byłoby niemożliwe, gdyby kamera została ustawiona tak, jak przewidywał scenopis.

Największą różnicę między scenopisem a gotowym filmem dostrzeżemy porównując cyfry trzeciej kolumny, określające metraż każdego ujęcia. Wtedy dopiero można się przekonać, do jakiego stopnia materiał zdjęciowy nabiera życia przez rytm montażu. Szybkość, z jaką ujęcia następują

po sobie, i zmiany rytmu montażu, od których przede wszystkim zależy emocjonalne oddziaływanie sekwencji, mogą być ustalone ostatecznie dopiero na stole montażowym.

Tak jest właśnie w tej sekwencji, gdzie dwa wolne okresy są skontrastowane z dwiema seriami bardzo szybko następujących po sobie planów. Na przykład ujęcie 5 rozmyślnie pozostawiono na ekranie przez długi okres czasu. Poprzedzając serię krótkich, ostro ciętych zbliżeń (uj. 6 — 11), ukazujących konflikt dwóch ludzi, bardzo poważnie przyczynia się ono do pogłębienia efektu. Podobnie stosunkowo długie ujęcie 12 daje chwilę oddechu. W momencie, w którym wydaje się, że Spicerowi nic nie grozi, następuje szybki, gorączkowy montaż sceny morderstwa. Niewątpliwie ten kontrast był częściowo planowany w czasie zdjęć, bo ujęcie 12 jest zdecydowanie wolne w ruchu. Pinkie porusza się powoli, a stojący w tle Dallow spogląda na to, co się dzieje, udając znudzenie. Następująca potem szybka seria ujęć, mających przeważnie około 30 cm długości, stwarza nagły, dramatyczny efekt powrotu konfliktu.

Analizując koncepcję i montaż tej sekwencji widzimy, że montaż nie jest wyłącznie dziełem montażysty, ale w równym stopniu — autora scenopisu i reżysera. Ogólne zarysy montażu, elementy takie jak szkic kolejności planów i pierwsze propozycje ustawień kamery były wstępnie ustalone w scenopisie. Natomiast o rytmie i płynności decydowała praca w montażowni, gdzie w miarę potrzeby zmieniano ustalone założenia. Oczywiście to, co piszemy stanowi duże uproszczenie — nie można twierdzić kategorycznie, że jedno konkretne posunięcie było dziełem autora, inne reżysera, a trzecie montażysty. W sumie jednak uzyskujemy ogólne pojęcie o przebiegu całego procesu i nabieramy przekonania, że montaż filmu dźwiękowego zaczyna się na długo przed rozpoczęciem pracy w montażowni.

Rola montażu

W poszczególnych zespołach różnie kształtuje się odpowiedzialność za montaż filmu. Doświadczony scenarzysta potrafi przewidzieć efekty, jakie daje montaż i może wziąć na siebie znaczną część odpowiedzialności w tym zakresie. Doświadczony reżyser będzie chciał decydować sam. Jeżeli jednak ani autor, ani reżyser nie wnoszą własnej koncepcji ciągłości filmu, wówczas główna odpowiedzialność spada na montażystę. Wkład montażysty zmienia się od filmu do filmu, w zależności od zwyczajów danego kraju albo danej wytwórni, od indywidualności i talentu poszczególnych realizatorów.

W wytwórniach angielskich główną osobą w produkcji jest reżyser. Współpracuje on przy scenopisie i kieruje montażem. Na nim i na montażyście spoczywa odpowiedzialność za ostateczną ciągłość filmu. W Hollywood z reguły wygląda to inaczej. Autorzy opracowują scenariusze i scenopisy o wiele dokładniej i pozostawiają reżyserowi tylko rolę wykonawcy szczegółowo napisanych instrukcji. Poza tym w Ameryce kierownik produkcji *(producer)* jest ściślej związany z twórczą stroną filmu niż w Anglii. Amerykański *producer* prawie zawsze kieruje montażem. W większości wytwórni hollywoodzkich nie należy to już do zadań reżysera.

„Jest najwyżej z pół tuzina reżyserów w Hollywood, którym pozwala się kręcić jak chcą i którzy mają jakikolwiek wpływ na montaż swoich filmów... przez trzy lata próbowaliśmy zorganizować Związek Reżyserów a jedyne żądania, które

jako Związek stawialiśmy producentom — to przyznanie nam prawa do dwóch tygodni okresu przygotowawczego przy filmach grupy „A", tygodnia przy filmach grupy „B" i nadzoru nad pierwszym surowym montażem filmu... Prosiliśmy tylko o to, by reżyserowi wolno było przeczytać scenopis, który ma realizować, oraz zmontować pierwszy surowy zarys filmu celem przedstawienia kierownictwu wytwórni. Trzeba było trzech lat nieustannej walki, by cokolwiek uzyskać... Powiedziałbym, że 80% reżyserów kręci dzisiaj sceny dokładnie tak, jak im nakazano, bez jakichkolwiek zmian. 90% nie ma prawa głosu ani w sprawach fabuły, ani montażu. Doprawdy smutna sytuacja w dziedzinie, która jest rzekomo domeną reżysera filmowego".[28])

Chociaż list Capry daje obraz dziś już niezupełnie ścisły, poprawa, jaka nastąpiła, jest niewielka. Trzeba jednak powiedzieć, że niektórzy spośród czołowych reżyserów z Hollywood umieli dać sobie radę z tą, zdawałoby się, beznadziejną sytuacją. Preston Sturges i John Huston piszą scenariusze i realizują swoje własne filmy, Chaplin pisze, produkuje i reżyseruje. Ford jest przeważnie swoim własnym producentem. Orson Welles miał wyłączne kierownictwo *Obywatela Kane*. Zdawałoby się, że sukces filmów zrobionych przez tych twórców dowodzi ponad wszelką wątpliwość tego, co dla zdrowego rozsądku jest oczywiste: że montaż (planowany w scenopisie przed zdjęciami czy ustalony ostatecznie w montażowni po zakończeniu zdjęć) i reżyseria winny być dziełem jednego człowieka, lub przynajmniej, że kontrolę nad tymi procesami winna mieć jedna osoba.

Ale kto — w najlepszym przypadku — powinien być autorem scenariusza? Jak widzieliśmy, niektórzy reżyserzy robią swoje najlepsze filmy w oparciu o własne scenariusze. (To nie znaczy, że — jak w wypadku Sturgesa — reżyser musi być autorem pomysłu. Może tylko współpracować przy scenopisie lub mieć jedynie nadzór nad jego opracowaniem.) Thorold Dickinson bronił takiego rozwiązania, uważając je za jedynie możliwe. Nie odnosi się to zresztą do wszystkich reżyserów. John Ford jest znany z tego, że reżyseruje swoje filmy (np. *Grona gniewu* — „The Grapes of Wrath") dokładnie według scenariuszy innych autorów. Niektórzy za najwłaściwszą formę uważają zespół autorsko-reżyserski, w którym przez długi okres współpracy wkład obu twórców prowadzi do uzupełniającego się i harmonijnego zespolenia talentów. Jednakże bez względu na to, jakie formy przybierze przy produkcji danego filmu wzajemny stosunek producenta, reżysera, scenarzysty i montażysty — wydaje się niezbędne, aby osoba decydująca planowała i realizowała tok narracji filmu za pomocą środków obrazowych, poprzez układ i montaż ujęć przemawiających siłą plastycznego oddziaływania.

W praktyce więc reżyser powinien normalnie kierować filmem. On jest odpowiedzialny za planowanie obrazowej ciągłości zdjęć i wobec tego jest osobą najbardziej powołaną do kierowania całością realizacji. Oznacza to, że i montaż musi być również sprawą reżysera, który powinien mieć prawo do nadania filmowi na stole montażowym kształtu artystycznego, zgodnego z tym, co wyobrażał sobie dokonując zdjęć na planie.

Wszyscy niemal reżyserzy — o ile mają prawo wyboru — pragną zachować dla sebie ostateczną odpowiedzialność za całość filmu. Niewielu jednak kładzie nacisk na pisanie własnych scenariuszy. Inwencja dramaturgiczna i opracowanie dialogów wymagają specjalnych uzdolnień, które niekoniecznie muszą być udziałem ludzi, obdarzonych talentem obrazowego wyrażania myśli. Stosowana przez większość angielskich (i nie tylko

[28]) Z listu F. Capry do redakcji „New York Times" ogłoszonego 2 kwietnia 1939 roku. Cytowane w książce *Margaret Thorp:* America at the Movies. Yale University Press 1939; s. 146—147.

angielskich) realizatorów metoda współpracy scenarzysty i reżysera okazała się w praktyce najwłaściwsza.

Wyobrażenie o tym, jak może wyglądać idealna współpraca reżysera i autora, możemy uzyskać tylko przez odwołanie się do konkretnego przykładu. Omawiając długi okres współpracy Marcela Carnégo z pisarzem Jacques Prévertem, a w szczególności ich pracę nad filmem *Komedianci* („Les Enfants du Paradis") — francuski krytyk filmowy Jean Mitry pisał:

W przeszłości, kiedy chodziło o dzieła, w które (Carné i Prévert) wkładali bez reszty wszystkie swe możliwości twórcze — jak *Ludzie za mgłą* („Quai des Brumes"). *Zabawny dramat* („Drôle de Drame") i *Dzień się budzi* („Le Jour se lève"), które to filmy uważam nie tylko za największe ich osiągnięcia, ale za jedne z największych arcydzieł francuskiej kinematografii — w przeszłości, mimo że scenariusze były zawsze wynikiem ich ścisłej współpracy, Carné miał ostateczne słowo w opracowaniu scenopisu i w kształtowaniu filmowej konstrukcji dzieła. Carné dokonywał odpowiedniej adaptacji wybranego tematu i szkicował ogólne zarysy filmowej ciągłości scenariusza, następnie Prévert zadowalał się napisaniem dialogu i rozmieszczeniem go w ramach uprzednio ściśle ustalonych przez Carnégo.

Carné, posługując się filmowymi środkami wyrazu, dążył przede wszystkim do wypowiedzenia się w obrazie i stosował dialog jedynie dla wzmocnienia obrazu i nadania mu pełnego waloru.

Od *Wieczornych gości* („Les Visiteurs du Soir") role się odwróciły. Teraz Prévert jest autorem koncepcji tematu, rozwija go, pisze scenariusz i często opracowuje w niezmiernie szczegółowej, niemal scenopisowej formie. Rola Carnégo ogranicza się do włączenia do scenopisu koniecznych uwag technicznych i ustalenia ustawień kamery. Nie są to już filmy Carnégo z dialogami Préverta, ale filmy Préverta, reżyserowane przez Carnégo. Tam gdzie Carné dawał pointę w obrazie, Prévert wydobywa pointę w słowach. Obrazowe środki wyrazu służą mu jedynie do pokazania, przedstawienia i umieszczenia postaci w sytuacjach zręcznie pomyślanych ale kontrolowanych przede wszystkim przez tekst. Stąd czynnik obrazu służy tylko do powierzchownego, zewnętrznego zaznajomienia z postaciami, o których nie dowiadujemy się niczego więcej, poza tym, co nam same o sobie powiedzą. Elementy obrazowe pełnią wyłącznie rolę ilustracji fabuły, której rozwój podany jest zawsze tylko w słowach. Tekst staje się fundamentem, życiem, konstrukcją filmu, a obraz służy tylko wzmocnieniu słów, ukazując kształty, które słowa wyrażają.[29])

Rozważania Mitry wyjaśniają przyczynę niezwykłego ubóstwa wizualnego powojennych filmów Marcela Carnégo. Nie znaczy to, że obraz jest nieinteresujący, przeciwnie — bywa często aż nazbyt wyrazisty (jak na przykład w *Wieczornych gościach)*, ale ilustruje narrację, zamiast ją prowadzić. Można by tu zgłosić zastrzeżenie, że nie każdy scenarzysta pisze scenariusze oparte na dialogu, że mowa tu po prostu o złych pisarzach. Ale doświadczenie wskazuje, że tam gdzie autor ma w filmie głos decydujący, gdzie reżyser jest zmuszony do tworzenia filmu ściśle według scenopisu, którego nie ma prawa zmieniać — filmy stają się statyczne, przeładowane dialogiem. Podobny stan rzeczy bywa często wynikiem świadomej polityki produkcyjnej.

Normalna praktyka Hollywood, przyznająca decydującą rolę w ekipie realizatorskiej autorowi scenariusza i „producerowi", jest możliwa dzięki stosunkowo dużym umiejętnościom scenarzystów. Ale jest to również charakterystyczna cecha hollywoodzkiego systemu „robienia" filmów w znacznie szerszym sensie.

Za produkcją większości filmów w Hollywood kryje się po prostu dążenie do osiągnięcia jak największych korzyści finansowych przez wyzyskanie popularności aktorów zakontraktowanych przez daną wytwórnię. Filmy są pisane, realizowane (i montowane) stosownie do właściwości talentu

---

[29]) *Jean Mitry:* The Filmwright and his Audience. (Przekład Thorolda Dickinsona). „Sight and Sound"; Marzec 1950.

głównych aktorów. W scenariuszu decydującą rolę ma dialog, ponieważ daje najekonomiczniejsze możliwości wydobycia atrakcyjności „gwiazd", które ściągają publiczność i „robią kasę". Jedynym zadaniem obrazu jest ukazać możliwie najkorzystniej zewnętrzną ich aparycję. Ma to również duży wpływ na montaż. Nie chodzi o rozwinięcie dramatycznych problemów narracji, lecz o najefektowniejsze przedstawienie czołowych aktorów. Rezultatem tych tendencji jest nadmiar bezużytecznych z punktu widzenia dramaturgii zbliżeń, tak często rozbijających rytm i płynność filmu. Każdy, kto chodzi do kina mniej więcej regularnie, może stwierdzić, że system produkcji „pod gwiazdy" przynosi w efekcie filmy z reguły mierne. Zdarzają się jednak wyjątki. Wiele filmów zbudowanych wokół indywidualności Grety Garbo, niektóre filmy biograficzne z Paulem Muni czy filmy Pagnola robione dla Raimu nie są niczym więcej jak zręcznie pomyślanym polem popisu dla tych „gwiazd". Te filmy trudno byłoby jednak uznać za bezwartościowe. Wszystkie twórcze elementy kinematografii dźwiękowej są tu podporządkowane grze aktorskiej i wartość dzieła zależy całkowicie od poziomu kreacji głównej roli. Z aktorem klasy Grety Garbo może w rezultacie powstać dobry film, ale ta sama metoda zastosowana do chwilowego „kasowego bożyszcza" tłumów musi dać rezultat, który można określić formułą „sukces albo nuda". Wystarczy wyobrazić sobie *Królową Krystynę* ("Queen Christina") bez Grety Garbo albo *Żonę piekarza* („La Femme du Boulanger") bez Raimu, aby zrozumieć słabość systemu budowania filmów na kasowych nazwiskach aktorów.

Istnieją również inne rodzaje filmów, które swego powodzenia nie zawdzięczają reżyserowi. Filmy Prestona Sturges są przede wszystkim dziełem wybitnego autora dialogów. W wielu dobrych filmach muzycznych (rewiowych) główna zasługa przypada choreografowi. Można by również mówić o tym, że w filmach epickich de Mille'a kluczową osobą jest scenograf. Wszystkie te filmy są właściwie dziełem nie reżysera, a innego członka zespołu realizatorskiego.

Należy podkreślić, że filmy te cechuje nierealistyczne podejście do materiału tematycznego. W różny sposób kształtują one swoje własne kryteria wartości, swój własny zdeformowany obraz świata. Karykaturalne postacie w komediach Sturgesa, majestatyczne, nadnaturalnej wielkości postacie stworzone przez Gretę Garbo, lekkomyślna beztroska dobrych komedii muzycznych, gigantyczne widowiska w epopejach de Mille'a — wszystko to przemawia do widza w specyficzny, ale nie realistyczny sposób. Wspomniane filmy nie dążą do realistycznego przedstawienia wydarzeń; oddziaływają poprzez sobie tylko właściwą, szczególną deformację stylistyczną.

Jeśli jednak spojrzymy na filmy dążące do bardziej realistycznego widzenia rzeczywistości, do większego autentyzmu, wówczas staje się oczywiste, że właśnie reżyser musi być w nich osobą decydującą. Wielkie filmy okresu dźwiękowego *Grona gniewu*, *Dzień się budzi*, *Złodzieje rowerów*, są przede wszystkim filmami „reżyserskimi". Przebieg akcji i charakterystykę postaci przedstawiono w nich przeważnie za pomocą środków obrazowych, poprzez właściwy układ i montaż zawierających istotne treści ujęć. Główny impuls twórczy (bez względu na to, czy pochodzi on od pisarza, reżysera, czy *producera*) znajduje wyraz w tych właśnie wymownych treściowo ujęciach. Temu centralnemu założeniu podporządkowane są wszystkie inne środki wyrazowe stosowane w filmie — dialog, scenografia i gra aktorów.

Style montażu dźwiękowego

Stosowanie dźwięku synchronicznego pozwoliło realizatorom filmowym na podejmowanie tematów o wiele bardziej złożonych niż w epoce kina niemego. W rezultacie w filmie dźwiękowym dominującą stała się tendencja do zajmowania się raczej wydarzeniami i fabułą niż innymi, impresyjnymi formami interpretacji i odzwierciedlenia rzeczywistości.

Najwybitniejsi nawet twórcy filmów niemych podejmowali proste wątki fabularne i rozwijali je przy pomocy stworzonych przez siebie symboli, komentując treść w sposób bardzo osobisty. Reżyserzy okresu dźwiękowego stosują na ogół mniej skomplikowane formy narracji. Metody realizacji filmów są dziś bardziej bezpośrednie w swojej wymowie, ściślej przystosowane do poziomu przeciętnego widza. Szybka, zwarta, dramatyczna fabuła stanowi podstawę sukcesu kasowego, jest wobec tego celem dążeń większości reżyserów. Trudno sobie wyobrazić, by pomysł filmu, który miałby oddziaływać przede wszystkim na płaszczyźnie emocjonalnej, jak powiedzmy — *Ziemia* Dowżenki lub intelektualnej jak *Październik* czy nawet *Nietolerancja,* mógł znaleźć dziś poparcie finansowe. (W gruncie rzeczy żadne z tych dzieł nie miało finansowego poparcia — Griffith finansował *Nietolerancję* w dużej mierze z własnych funduszów, a radziecki przemysł filmowy nie był zorganizowany na zasadach komercyjnych. Dziś koszty produkcji są bez porównania wyższe niż w okresie kina niemego i każdy taki film musiałby mieć zapewnione zaplecze finansowe, aby zdobyć szanse realizacji ukazania się na ekranach kin).

Obok oczywistych względów komercyjnych, które doprowadziły do zaniedbania innych środków filmowej narracji poza najprostszymi, przyczyniły się do tego również względy techniczne, związane z użyciem dźwięku. Widzieliśmy wprawdzie, że stosowanie dźwięku synchronicznego nie zawsze oznacza rezygnację z twórczych możliwości montażu, dotyczy to jednak głównie sekwencji o charakterze bezpośrednio narracyjnym, gdzie każde ujęcie rozwija akcję poprzedniego. Natomiast w sekwencjach posiadających ciągłość bardziej skomplikowaną, w których o zestawieniu ujęć decyduje związek emocjonalny lub intelektualny — w przeciwieństwie do związku „fizjologicznego" w wypadku prostej narracji — dźwięk synchroniczny może stanowić przeszkodę nie do przebycia. Dwa przykłady pomogą nam wyjaśnić tę różnicę.

Wyobraźmy sobie prostą scenę: mężczyzna idzie korytarzem hotelowym, słyszymy jego kroki. Podchodzi do drzwi pokoju, otwiera je, słyszymy zgrzyt klucza w zamku. W połowie ruchu otwierania drzwi przechodzimy na ujęcie wnętrza pokoju, gdzie widzimy dalszy ciąg ruchu z poprzedniego ujęcia. Mężczyzna zamyka drzwi za sobą, słyszymy trzaśnięcie. Podchodzi do drugiej osoby, znajdującej się w pokoju, słyszymy dialog. W trakcie pierwszych słów dialogu przechodzimy na bliższy plan, następnie po kolei na zbliżenia każdego z rozmawiających. Każdemu zbliżeniu odpowiada kwestia wypowiadana przez osobę widzianą na ekranie. Dajemy z kolei przebitkę drugiej osoby, słychać kwestię osoby niewidocznej na ekranie itd. Jest to prosta sekwencja narracyjna, w której każde następne ujęcie prowadzi dalej w sposób bezpośredni akcję poprzedniego. Oczywiście, stosowanie dźwięku nie nastręcza tu żadnych problemów, nawet jeżeli tempo montażu jest bardzo szybkie. Weźmy teraz przykład, w którym montaż nie łączy nieprzerwanej akcji i gdzie kilka pozornie oderwanych wydarzeń trzeba połączyć w jedną sekwencję.

W Albert Hall wielki pianista gra koncert Czajkowskiego. Właśnie zbliża się moment kulminacyjny utworu. W loży siedzi następca tronu Rurytanii. Pod lożą zamachowiec podłącza lont do bomby. W pędzącej taksówce siedzi Rose Rowntree, angielska dziewczyna zakochana w księciu. Śpieszy, by go uprzedzić o planowanym zamachu. W filmie niemym kulminację takiej sekwencji zbudowano by ze zbliżeń rąk pianisty, księcia, ognia pełzającego po loncie, taksówki skręcającej na dwóch kołach na rogu ulicy. Ujęcia następowałyby po sobie w rosnącym tempie. Oko przyzwyczajone do obrazu rozpoznawałoby te plany w ciągu ułamka sekundy, a przez to, że mogłyby one mieć pewne wspólne elementy ruchu — np. ruch rąk na klawiaturze, posuwanie się płomienia po loncie, bieg taksówki, niemal przewracającej się na aparat — zostałaby zachowana jedność całej sekwencji mimo wszystkich kontrastów w obrazie. Spróbujmy jednak wyobrazić sobie te kontrasty w połączeniu z dźwiękiem — muzyką fortepianu, sykiem lontu, warkotem motoru taksówki. Aby kontrasty dźwiękowe były tylko zrozumiałe nie mówiąc już o jakimkolwiek efekcie dramatycznym, potrzeba dziesięć razy więcej czasu.

....W krótkim montażu, w rodzaju wyżej opisanego, plany długości 30, 15 cm i krótsze są czytelne dla wzroku, ale dla słuchu — zupełnie nieuchwytne. Poza tym dźwięk nie stwarza tej wewnętrznej jedności, jaką dawał ruch w obrazie. Przyśpieszenie tempa dźwięku jest możliwe tylko wtedy, kiedy jego rodzaj nie ulega zmianie. Tempo muzyki może wzrastać, warkot motoru może zmienić się w ogłuszający huk, ale nie osiągnie się napięcia przez szybkie przeskakiwanie od jednego dźwięku do drugiego, co właśnie jest możliwe w obrazie. Rezultatem takiego montażu mogłaby być tylko kakofonia nieczytelnych odgłosów. Jedynym sposobem rozwiązania sekwencji tego rodzaju jest więc zbudowanie jej w całości na muzyce koncertu Czajkowskiego i montowanie obrazu według rytmu muzyki w ten sposób, by kulminacja obrazu przypadała równocześnie z kulminacją muzyki. Oczywiście dźwięk w takim przypadku nie może być traktowany naturalistycznie.[30])

W podanym wyżej przykładzie ciągłość filmowa powstaje z ujęć bezpośrednio ze sobą nie związanych — akcja następnego ujęcia nie ma zewnętrznie żadnego związku z akcją poprzedniego. Istnieje tylko emocjonalne powiązanie sąsiadujących ze sobą ujęć. Asquith wykazuje, że w sekwencjach tego rodzaju zachowanie naturalnego dźwięku każdego obrazu doprowadziłoby do nonsensu. W całej scenie dźwięk powinien być jednolity, złożony z jednorodnych elementów. Tak się zresztą zwykle robi w praktyce. Sekwencjom pościgów samochodowych, wymagających podobnego typu montażu równoległego, towarzyszy zazwyczaj jednostajny i narastający dźwięk syren policyjnych. W innych scenach tego typu nie stosuje się w ogóle naturalnego dźwięku, ale daje się ilustrację muzyczną, potężniejącą wraz z narastaniem efektów obrazowych. (Gdyby sekwencja opisana przez Asquitha rozgrywała się w teatrze, a nie na sali koncertowej, wówczas należałoby użyć ilustracji muzycznej lub jakiegokolwiek innego jednolitego dźwięku.)

Istnieje inny jeszcze efekt montażowy, do którego nie można stosować dźwięku synchronicznego. Opisywaliśmy jak Griffith, a zwłaszcza realizatorzy radzieccy uprawiali tak zwany przez Pudowkina „montaż skojarzeniowy" (*relational editing)* i podawaliśmy przykłady (sekwencja giełdy w *Końcu St. Petersburga).* Metoda ta polega na łączeniu szeregu nie związanych ze sobą obrazów w układ pozwalający na wyrażenie zamierzonych treści emocjonalnych lub intelektualnych. Często w montażu wprowadza się oderwane obrazy, nie mające żadnego związku z fabułą. (Np. plany chińskich bożków, które stanowią część sekwencji Petersburga w *Październiku.)* Niewątpliwie dopasowanie synchronicznego dźwięku do takiego układu montażowego stanowi problem podobny jak w przykładzie podanym przez Asquitha. Jest on w praktyce nie do rozwiązania, gdyż szereg krótkich wrażeń słuchowych nie może dać w sumie żadnego

[30]) *The Cinema* pod redakcją Rogera Manvella; Penguin Books 1950. Cytat z essayu „The Tenth Muse Takes Stock" Anthony Asquitha.

efektu. W pierwszych latach filmu dźwiękowego niektórzy realizatorzy próbowali wprowadzić pewne efekty symboliczne do fabuły filmu i w ten sposób omijali konieczność wmontowywania oderwanych planów dla wywołania zamierzonego wrażenia. W *Szantażu* („Blackmail" — 1929) Hitchcock daje w tym celu obraz śmiejącego się clowna, który pojawia się w paru miejscach akcji — jest to jednak efekt symboliczny nieco naciągnięty. Dla pokazania zazdrości kobiety Mamoulian wprowadza w *Ulicach miasta* („City Streets" — 1931) plany dekoracyjnych figurek kotów z jej sypialni; daje ujęcie ptaków przelatujących koło okna więzienia — jako symbolu wolności za jego murami; zdmuchnięcie zapałki czyni symbolem morderstwa. Mamoulian już wcześniej w *Poklasku* („Applause") wprowadził podobne eksperymenty. Spotkało się to wówczas z bardzo ostrą krytyką.

> Jeden z najmocniejszych momentów w *Poklasku* stanowi scena, w której kochanek mówi gasnącej gwieździe rewiowej, że jest stara, brzydka, skończona. Aparat zatrzymuje się chwilę na twarzy Miss Morgan, panoramuje wolno na jej portret jako pięknej młodej kobiety i wraca z powrotem na twarz aktorki. Ruch kamery i towarzyszące mu brutalne słowa w sumie przynoszą ogromne wzmocnienie efektu. W innej scenie — córka tancerki podnosi szklankę wody, muzyka wolno zanika i obraz przechodzi przenikaniem w identyczny ruch ręki matki podnoszącej do ust szklankę z trucizną. Chociaż te chwyty dziś wydają się prymitywne, we wczesnych latach filmu dźwiękowego były wielkimi osiągnięciami.[31])

Ostatnia uwaga Jacobsa jest niesprawiedliwa, Wydaje się niesłuszne, by pogardliwie osądzać efekty Mamouliana jako prymitywne, dlatego tylko, że dziś są niemodne. Dziś panuje moda na prostą opisową formę narracji i symbole, w rodzaju stosowanych przez Mamouliana, wyszły zupełnie z użycia. Większość realizatorów uważa je za niepotrzebne komplikowanie ciągłości filmu, ponieważ nie pomagają w rozwoju akcji. Jacobs napisał swoją ocenę („chociaż te chwyty dziś wydają się prymitywne . . . ") z punktu widzenia współczesnego widza, który na skutek wieloletniego oglądania prostych, narracyjnych filmów nie odbiera już żadnych ubocznych aluzji, symboli i podobnych subiektywnych efektów reżyserskich.

Wprowadzenie dźwięku przyczyniło się więc poważnie do skoncentrowania uwagi realizatorów na zagadnieniu realistycznej narracji i do odrzucenia metod pośrednich skojarzeń obrazowych filmu niemego. Mówiąc tak — musimy zdawać sobie sprawę, że zmiana w podejściu do metod realizacji wynikała nie z konieczności związanej z ograniczeniami filmu dźwiękowego, ale z wyboru.

Nie ma żadnych powodów, dla których film dźwiękowy nie miałby sięgnąć do środków ekspresji obrazowej w rodzaju zastosowanych przez Mamouliana. Droga realizmu nie jest jedyną, na której film dźwiękowy mógł się rozwijać. W wielu filmach dźwiękowych spotykamy efekty świadczące o tym, że reżyser może z dużym powodzeniem wprowadzać indywidualne, zasadniczo niedramatyczne środki wyrazowe, pod warunkiem jednak, że cały film jest rozwiązany w stylu, który pozwala na to, by symbole wynikały z ciągłości w sposób naturalny. Jeżeli „dekoracyjne koty" jako symbol kobiecej zazdrości w *Ulicach miasta* — nie były pełnym sukcesem artystycznym, nie sam efekt był winien, a to, że wpleciono go w tok zupełnie prostej, realistycznej narracji.

Nagłe przejście od realizmu do wysoce indywidualnej, wymyślnej symboliki jest nie do przyjęcia, gdyż wymaga spojrzenia na akcję jak gdyby innymi oczami. Efekty Mamouliana — jak mówi Jacobs — pozostają

---

[31]) *Lewis Jacobs*: The Rise of the American Film. Harcourt. Brace & Co 1939; s. 170—1.

„chwytami“ — nie stają się nigdy integralną częścią narracji. Brakuje po prostu zasadniczej stylistycznej jedności. Jednym z niewielu filmów z ostatnich lat, w którym wysoce indywidualna koncepcja narracji znalazła szerokie zastosowanie — była adaptacja puszkinowskiej *Damy pikowej* („The Queen of Spades“ — reż. Thorold Dickinson). Obraz pajęczyny występuje tu jako powtarzający się symbol. Szelest sukni starej hrabiny nabiera symbolicznego znaczenia. Kiedy hrabianka „zaprzedała swoją duszę“ — wraca do swego pokoju, by paść na kolana przed ikoną Matki Boskiej. Podmuch wiatru gasi świecę, ciemności ogarniają cały pokój. Mamy wrażenie, że Matka Boska odrzuca modlitwę dziewczyny. W *Damie pikowej* podobne efekty są do przyjęcia, ponieważ cały film jest pomyślany i zrealizowany w stylu pozwalającym na odbieranie bez zastrzeżeń symboliki tego rodzaju. Charakter tematu, dekoracyjne bogactwo scenerii, subtelne, utrzymane w ciemnej tonacji oświetlenie (zupełnie nie realistyczne), potężne, nadnaturalne postacie ludzkie składają się na styl filmu, w którym obrazowa symbolika może stanowić integralny element narracji. Symbole nie są tu dodatkiem do akcji, ale wynikają z jej charakteru. *Dama pikowa* jest dowodem, że i film dźwiękowy może mieć charakter impresyjny, pełen nastrojowych aluzji, pod warunkiem zachowania jedności stylistycznej całego dzieła.

Jak dotąd wszystkie opisane przez nas efekty dotyczą rozwiązań stylistycznych, związanych z fabułą filmu. Subiektywny komentarz wypływa w sposób naturalny z wnikliwej obserwacji tła. Ernest Lindgren twierdził, że zawsze tak być powinno, że obrazowe porównanie lub symbol są zawsze bardziej wymowne, jeżeli stanowią naturalny element rozwiązania fabuły filmu. Musimy jednak pamiętać, że realizatorzy radzieccy dali wiele znakomitych kontrastów obrazowych, odrywając się całkowicie od naturalnego miejsca akcji i montując ujęcia, nie mające żadnego organicznego powiązania z resztą filmu. W sekwencji *Października*, poświęconej ośmieszeniu ceremonii religijnych, Eisenstein przechodził od napisu tytułowego do ujęć ikon, kościołów i przechylonych wież, a dalej poprzez plany bogów egipskich i chińskich do prymitywnych bożków afrykańskich. We wspomnianej sekwencji nie ma żadnego fizycznego związku między obrazami, łączy je czysto abstrakcyjna koncepcja.

Oczywiście nie może być mowy o zbudowaniu ciągłości tego rodzaju przy zastosowaniu dźwięku naturalnego. Sekwencja składa się z ujęć różnorodnych w sensie czasowo-przestrzennym i każda próba zastosowania dźwięku o charakterze naturalistycznym podkreślałaby tylko tę różnorodność. Można by więc sądzić, że montaż typu pojęciowego jest niemożliwy w warunkach filmu dźwiękowego. Jest jednak inaczej. Jeżeli Eisenstein nigdy w pełni nie przyswoił sobie umiejętności operowania dźwiękiem, dowodzi to tylko, że nie potrafił wykorzystać jego możliwości. W latach trzydziestych angielscy realizatorzy filmów dokumentarnych, a zwłaszcza Basil Wright i Humphrey Jennings pokazali, że metody Eisensteina można dalej rozwijać w filmie dźwiękowym. W *Pieśni Cejlonu* („Song of Ceylon“ — jedną sekwencję tego filmu analizujemy na str. 125) widzimy, że dokumentarny reportaż problemowy może być bardzo wzbogacony przez twórcze zestawienie dźwięku. Wprowadzając w swoich eksperymentach niezwykle subtelną ciągłość dźwiękową, która na przemian to kontrastuje z obrazem, to łączy się z nim, Wrigth dowiódł, że eisensteinowskie koncepcje montażu problemowego, montażu „idei“, w którym nie przestrzega się jedności czasu i miejsca sąsiadujących ze sobą ujęć, mogą znaleźć w filmie dźwiękowym nowe drogi rozwoju.

Z faktu, że doświadczenia lat trzydziestych — doświadczenia Wrighta, Jenningsa i w mniejszym stopniu Lorentza w *Mieście* („The City") — nie znalazły szerszego zastosowania, nie wynika bynajmniej, iż nie mogło być inaczej. Pochodzi to raczej stąd, że w ostatnich latach zleceniodawcy filmów dokumentarnych zaczęli stosować bardziej sztywną politykę, coraz rzadziej pozostawiając realizatorom (w przeciwieństwie do kierownictwa filmu radzieckiego w latach dwudziestych) swobodę eksperymentowania z bardziej abstrakcyjnymi środkami wyrazowymi. A przecież możliwości eksperymentowania w tej dziedzinie są doprawdy rozległe.

W części poświęconej filmowi dokumentarnemu będziemy się starali zanalizować kilka filmów, których koncepcja została wyrażona przy pomocy montażu skojarzeniowego. Na razie warto zaznaczyć, że w tych filmach, podobnie jak w filmach montażowych, funkcja montażu jest niemal analogiczna jak w filmie niemym. Metoda zdejmowania materiału, stosowana przez Wrighta (i w nieco inny sposób przez Flaherty'ego) pozostawia wiele miejsca na twórczą pracę w montażowym okresie produkcji filmu. Wysoka wartość takich filmów, jak *Opowieść z Luizjany* („Louisiana Story") i *Pieśń Cejlonu* każe nam żałować, że metody realizacyjne ich twórców nie mogą być szerzej stosowane. Jak już wspominaliśmy, decydują o tym względy natury ekonomicznej, które są główną przyczyną faworyzowania ściśle zaplanowanej ciągłości, opartej o zwarty wątek dramatyczny. Gdyby udało się przezwyciężyć te opory, film dźwiękowy mógłby objąć swoim zasięgiem szeroki wachlarz nowych tematów. Dziś pozostaje nam tylko czekać, aż w przyszłości pojawi się nowy realizator, który w filmie dźwiękowym będzie korzystał z takiej swobody twórczej, jak Griffith, Eisenstein, Dowżenko.

CZĘŚĆ II

PRAKTYKA MONTAŻU

3. SEKWENCJE AKCJI

Jednym z głównych źródeł atrakcyjności filmu jest jego zdolność odzwierciedlania ruchu, przenoszenia akcji w przeciągu chwili z jednego miejsca w drugie. Wokół tej podstawowej właściwości sztuki filmowej rozwinęło się wiele odrębnych stylów realizacji. „Westerny" (amerykańskie filmy kowbojskie), których tradycja sięga najwcześniejszych lat kinematografii; brutalne, „socjologizujące" filmy gangsterskie lat trzydziestych; powojenne semi-dokumentarne filmy policyjne — wszystkie z obowiązującą końcową sekwencją pościgu, na równi z bardziej wyrafinowanymi filmami sensacyjnymi Langa i Hitchcocka zawdzięczają swoje powodzenie przede wszystkim scenom szybkiej emocjonującej akcji. Sceny ruchu, walk, działania, możliwe do pokazania jedynie w filmie, będą zawsze atrakcyjne.

W okresie niemym rozwój filmu o żywej akcji dramatycznej był nierozerwalnie związany z osiągnięciami montażu. Charakterystyczne jest, że pierwsze filmy, w których spotykamy początki montażu, to filmy Portera, obfitujące w sceny ucieczek i pogoni. Griffith stworzył montaż równoległy, dzięki któremu sekwencje akcji nabrały szerszego wymiaru. Przez regulowanie rytmu przeciwstawnych planów mógł on pokazywać dowolnie przewagę goniącego lub ściganego. Później zaczęto stosować przebitkę — przeważnie statyczny plan obserwatora — w celu wyakcentowania planów ruchu i wywołania obrazowego kontrastu, tym silniej podkreślającego efekt ruchu. Wszystkie te formy montażowe pozostały w zasadzie nie zmienione do dnia dzisiejszego.

Montaż równoległy jest w rękach reżysera nieocenionym środkiem przedstawiania bezpośredniego konfliktu. Stałe przechodzenie od obrazu ścigającego do obrazu ściganego pozwala widzowi obserwować cały przebieg konfliktu, co pogłębia złudzenie ciągłości oglądanej sceny. Ale ta właśnie zaleta stawia przed montażystą problemy bardziej skomplikowane niż w sekwencjach prostej narracji, gdzie przejście tylko posuwa naprzód akcję poprzedniego ujęcia. Pierwszą trudność stanowi potrzeba jasnego, niedwuznacznego informowania ludzi o tym, co się dzieje na ekranie. W wielu wypadkach ścigający może znajdować się w dużej odległości od swej ofiary i zachodzi w związku z tym konieczność równoległego montowania różnych miejsc akcji, nie mających ze sobą żadnej wizualnej łączności. W takiej sytuacji jest niezmiernie ważne, by nie zdezorientować widza w topograficznym układzie dwóch równoległych wątków akcji. Dążenie do wywołania jak największego napięcia stwarza często poku-

sę zbyt szybkiego montowania sekwencji. Oczywiście cel nie zostanie osiągnięty, gdy widz straci świadomość szczegółów danej sceny.

Odzwierciedlenie zmiennych losów uczestników konfliktu jest drugim istotnym problemem montażu równoległego. W dużej mierze zależy ono od rytmu, od zmian w tempie montażu, odpowiadających zmianom napięcia, od przedłużenia tu i ówdzie ujęcia w celu przesunięcia uwagi z goniącego na ściganego lub na odwrót. Ścisła zależność tych problemów od konkretnych wymogów dramaturgicznych danej sekwencji czyni jałowymi wszelkie teoretyczne rozważania na ten temat.

Poniżej podajemy przykład typowej sekwencji pościgu.

MIASTO BEZ MASKI [1])

Wyjątek z aktu X

Po długich poszukiwaniach detektyw Halloran wytropił mordercę, Willie Garzę, w jego własnym mieszkaniu. W trakcie przesłuchania udało się Garzy zmylić czujność detektywa i znokautować go. Nie wiedząc, że detektyw jest przytomny, Garza rzuca się do ucieczki. Następuje pościg. Garza ucieka. Halloran melduje o tym swoim zwierzchnikom. Śledztwo prowadzi porucznik Dan Muldoon. Garza wbiega na schody metra. Na szczycie ogląda się chcąc zobaczyć, czy nikt go nie ściga. Przypadkiem wpada na wychodzącego zza rogu ślepca. Pies niewidomego rzuca się na Garzę.

Komentatorem filmu jest jego „producer", Mark Hellinger.

			Dług. w m
1	*Pl. og.* Garza. Pies schwycił go za lewą rękę i Garza biegnie, próbując się uwolnić.	*Komentator* (chcąc jak gdyby dać Garzy życzliwą radę) — To tylko przypadek, Garza! Nie zwracaj uwagi! — *Szybka dramatyczna muzyka.*	0,65
2	*Pl. śr.* Plecy Garzy. W czasie kiedy szamoce się z psem — jego prawa ręka sięga po rewolwer.	*Komentator:* — Nie trać głowy! — Nie trać głowy! *Muzyka.*	1,55
3	*Pl. og.* Por. Muldoon siedzi w samochodzie. Drzwiczki samochodu są otwarte. Detektyw Halloran i inni stoją obok. Por. Muldoon podaje Halloranowi rewolwer. Wszyscy patrzą w kierunku, gdzie rozległ się strzał. Halloran i jeden z detektywów biegną zobaczyć, co się stało. Zatrzaskują się drzwi samochodu.	*Por. Muldoon:* — Oto, co macie do roboty — *Słychać wystrzał.*	3
4	*Ujęcie w głąb* szerokiej ulicy, w tle dworzec kolejowy. Halloran i detektyw *wchodzą w kadr,* biegnąc *od aparatu,* samochód jedzie za nimi.	*Muzyka.* *Policyjny gwizdek.* *Warkot przyśpieszającego samochodu.*	5
5	Garza biegnie przez most, *na aparat.* Na drodze znajduje się małe dziecko. Matka rzuca się w kierunku dziecka, chwyta je na ręce w ostatniej chwili, by przepuścić Garzę, który wybiega *za aparat z prawej strony.*	*Muzyka.*	2,9

[1]) „Naked City". Reżyseria: Jules Dassin, Montaż: Paul Weatherwax. Uniwersal International 1948.

			Dług. w m
6	*Ujęcie z dołu* na schody metra. Ślepiec stoi bezradnie u szczytu schodów. Halloran i detektyw biegną ku niemu.	*Muzyka.*	
7	*Pl. og.* Ślepiec. Prowadzi go mały chłopiec. Na prawo leży zabity pies, w tle — most. Dwaj detektywi *wchodzą w kadr* od dołu. Halloran nachyla się nad zabitym psem.	*Muzyka.*	1,65
8	*Pl. am.* Halloran. Patrzy w kierunku mostu (szuka wzrokiem Garzy).	*Muzyka.*	0,75
9	*Ujęcie wzdłuż* mostu z punktu widzenia Hallorana. Garza biegnący *od aparatu w bardzo dalekim planie.*	*Muzyka.*	1
10	*Jak w uj. 8.* Halloran odwraca się do detektywa, mówi i *wybiega z kadru* w pogoni za Garzą.	*Halloran* (do detektywa): — To Garza!	1,18
11	*Ujęcie w dół* ze szczytu schodów metra. Muldoon i dwóch detektywów wbiegają *w kadr* (na dole schodów).	*Pomocnik Hallorana* (niewidoczny): — Dan! — To Garza! — *Muzyka.*	1,38
12	Pomocnik Hallorana na szczycie schodów. *Ujęcie* z połowy schodów.	*Pomocnik Hallorana* (krzyczy): — Halloran go ściga, biegną w stronę Brooklynu!	1,16
13	*Pl. og.* Muldoon i detektywi u podnóża schodów. Muldoon zwraca się do detektywów. Detektywi wbiegają na schody *mijając aparat.* Muldoon i pozostali detektywi biegną do samochodu.	*Muldoon* (woła do góry): — Zostań z Halloranem. Nie strzelaj bez konieczności! — Wy dwaj idźcie z nim!	2,45
14	*Ujęcie wzdłuż* mostu. *Jak w uj. 5* tylko znacznie dalej. Garza biegnie *na aparat i mija go.*	*Muzyka.*	2,6
15	*Jak wyżej* (14), ale bliżej końca mostu, Halloran biegnie *w kierunku aparatu i mija go.* Matka stoi z dzieckiem po prawej stronie.	*Muzyka.*	1,52
16	*Pl. śr.* Muldoon i detektyw. Budka telefoniczna *w głębi.* Detektyw biegnie do budki. Muldoon wybiega *z kadru w lewo.*	*Muldoon:* — A ty do radia! Każ im posłać samochód na stronę brooklyńską.	1,8
17	*Pl. śr.* Samochód Muldoona. Pomocnik Muldoona wsiada do samochodu. Dwóch detektywów stoi za samochodem. Dwaj inni detektywi stoją przed samochodem. Muldoon wsiada do samochodu, który odjeżdża w prawo. *Aparat panoramuje* za samochodem skręcającym za róg.	*Muldoon:* — Wy obaj wsiadajcie! — A wy w tę stronę! *Syreny policyjne.*	4,65
18	*Pl. śr.* Garza biegnie *na aparat. Aparat w ruchu prowadzi go w średnim planie.*		0,75
19	*Pl. śr.* Halloran biegnie *na aparat. Aparat odjeżdża, prowadząc go w śr. pl.*		1,15

			Dług. w m
20	*Jak w uj. 18. Pl. śr.* Garza biegnie *na aparat.*		1,3
21	Wnętrze jadącego samochodu. Muldoon siedzi przy kierowcy. *Ujęcie* od tylnego siedzenia w kierunku jazdy po moście.		0,95
22	Górne przejście dla pieszych. Garza wchodzi *w plan od dołu kadru* z lewej strony i wbiega na schody.		2,85
23	*Jak w uj. 19.* Halloran biegnie *w kierunku kamery, która jedzie przed nim.*		0,74
24	*Jak w uj. 21.* Wnętrze jadącego samochodu.	*Muldoon* (zwracając się do detektywów siedzących w głębi wozu): — Wieżyczka po lewej stronie — tam chłopcy wyskakujcie. — Czekajcie na Garzę od tej strony. *Detektyw:* — Tak jest.	0,74
25	Garza zbiega ze schodów po drugiej stronie mostku dla pieszych.		1,8
26	*Pl. am.* Garza wspina się na płot. Patrzy w dół.		0,8
27	*Z punktu widzenia Garzy.* Poniżej zatrzymuje się samochód Muldoona.		1,56
28	*Jak w uj. 26.* Garza zobaczył samochód i próbuje ukryć się za płotem.		0,66
29	*Pl. śr.* Dwaj detektywi wysiadają.		0,55
30	*Jak w uj. 26.* Garza, ogarnięty strachem, strzela.	*Odgłos strzału.*	
31	*Jak w uj. 29.* Obaj detektywi przyklękają na jedno kolano i strzelają do Garzy. Biegną w kierunku mostku dla pieszych.		0,66
32	Garza zbiega po jakichś schodach. Nagle zatrzymuje się widząc kogoś z przeciwnej strony.		1,24
33	*Ujęcie* na tory kolejowe. Widać zbliżającego się Hallorana. W chwili gdy ma przeskoczyć szlaban, pociąg przejeżdża *przez ekran od lewej do prawej,* odcinając Hallorana od Garzy.		1,2

Zobaczmy jak w poszczególnych momentach akcji wygląda wzajemne położenie Garzy i jego prześladowców, a zrozumiemy wówczas, w jaki sposób montażysta osiągnął doskonałą przejrzystość tej sekwencji.

Aż do połowy uj. 3 obie grupy nic o sobie nie wiedzą.

Potwierdza się to w uj. 4, gdzie widać Hallorana biegnącego w stronę stacji, i w uj. 5, w którym odnajdujemy Garzę już daleko na moście. Obecność matki z małym dzieckiem dyskretnie zwraca uwagę na pozycję Garzy.

Następne trzy ujęcia (6 — 8) pokazują Hallorana biegnącego w kierunku wystrzału i doprowadzają go do szczytu schodów, to jest dokładnie do tego samego miejsca, gdzie znajdował się Garza na początku sekwencji.

Dług.
w m
1,3
0,95
2,85
0,74
etek- 0,74
ozı
nie –
j stro-
1,8
0,8
1,56
0,66
0,55
0,66
1,24
1,2

zajemne
jaki

v stronę
n ście.
p ycję

kierun-
ɔk dnie
kw ncji.





















W uj. 9 Halloran dostrzega Garzę; kontakt między ścigającymi a zbiegiem został nawiązany. Halloran szybko zawiadamia Muldoona i rozpoczyna się pościg. Garza biegnie w dalszym ciągu (uj. 14), ale widzimy, że jest już dalej niż w uj. 5.

Następne ujęcie (15) ustala dokładnie pozycję Hallorana w stosunku do Garzy. Detektyw mija właśnie kobietę i dziecko, które widzieliśmy w uj. 5 (zwróćmy uwagę, że ustawienie kamery jest jednakowe w uj. 5 i 15), co sugeruje, że w czasie gdy Muldoon wydawał detektywom rozkazy, Halloran zdążył dotrzeć do miejsca, z którego Garza zaczął uciekać (uj. 3).

W ujęciu 16 i 17 wracamy do Muldoona i dowiadujemy się, że ma on zamiar odciąć Garzy drogę ucieczki od drugiej strony mostu.

Tymczasem w uj. 18 wyczerpany Garza zwalnia bieg. Halloran biegnie za nim (uj. 19), jest coraz bliżej. (Fotosy z tych dwóch ujęć mogą wzbudzić pewne wątpliwości: zdjęcie 18 pochodzi z samego początku planu, a zdjęcie 19 — jest bliższe końca ujęcia. W filmie Halloran i Garza nie są jeszcze tak blisko siebie, jak można by sądzić na podstawie fotografii.)

W uj. 20 widzimy, że Garza uświadomił sobie bliskość Hallorana, dodało mu to nowych sił do ucieczki.

Znowu pozostawiamy na uboczu główny wątek akcji. Uj. 21 informuje nas o działaniach Muldoona i sugeruje (przez przejście do uj. 22), że Garza zdążył dobiec do górnego przejścia dla pieszych.

W tym momencie montażysta z lekka zmienił prawdziwy bieg wydarzeń. W uj. 23 widzimy Hallorana na moście, trochę dalej niż w uj. 19, lecz na pewno nie tak daleko, jak wynikałoby z upływu czasu w uj. 20 — 22. Celem tej drobnej nieścisłości, trudnej do zauważenia przy pierwszym oglądaniu filmu, jest podkreślenie, że Garzy znowu udało się zostawić Hallorana daleko za sobą.

Wracamy znowu do Muldoona. Następuje przesunięcie konfliktu — obecnie rozwija się on między Garzą a ludźmi Muldoona. Halloran pozostaje na uboczu. Strzelanina została przedstawiona przy pomocy przebitek jednej i drugiej strony (uj. 20 — 31).

W uj. 32 Garza uświadamia sobie, że nie może minąć detektywów i decyduje się zawrócić. Widzi za sobą Hallorana, wie, że wpadł już w potrzask.

Tak więc — Garza został wyśledzony w uj. 9, w uj. 14 i 15 widzimy, że zdołał ujść dość daleko, w uj. 18 — 19 Halloran prawie go dogania, w uj. 20 Garza przyśpiesza biegu i w uj. 22 — 23 okazuje się, że Garzy znów udało się wymknąć. Następuje krótka wymiana strzałów rewolwerowych (uj. 26 — 31) i wreszcie obraz Hallorana w uj. 33 sugeruje, że Garza został schwytany. Przez cały czas trwania epizodu topografia miejsca akcji i każdego stadium pościgu jest dokładnie wyjaśniona.

Rytm montażu niezmiennie służy podkreśleniu zmieniającego się napięcia sytuacji. Ujęcie 3 ma 4 m — pościg jeszcze się nie zaczął i odgłos strzału dobiega do niespodziewających się niczego detektywów w czasie chwilowego zatrzymania akcji. Początkowo pościg jest pokazany jako żmudny i męczący, ale nie obfitujący w wydarzenia. Ujęcia 5, 14 i 15 są stosunkowo długie i podkreślają raczej rozpaczliwy wysiłek uciekającego Garzy niż narastanie sytuacji dramatycznej. Potem, gdy Halloran zaczyna się zbliżać do zbiega, a następnie znowu oddalać — montaż staje się nieco szybszy. Wreszcie tempo montażu narasta do kulminacji od momentu wymiany strzałów rewolwerowych.

Warto zwrócić uwagę na metody, przy których pomocy montażysta osiągnął efekty szybkości i emocji. Garza został scharakteryzowany w filmie jako człowiek równie bezwzględny, jak przebiegły i dlatego końcowy pościg nabiera charakteru „walki mózgów“ a nie bezładnej, pełnej wydarzeń strzelaniny. Montażysta dostosował swoją technikę do tych wymagań fabuły. Nie montował omawianej sekwencji zbyt krótko, lecz zaakcentował szybkie zmiany akcji wokół jej trzech elementów. Miał na celu uwypuklenie dobrze skoordynowanego działania dwóch grup policjantów przeciw mordercy. Ta metoda jest godna uwagi zwłaszcza od ujęcia 13, od którego z każdym przejściem zmienia się miejsce akcji. Nie ma tam przejść, rozwijających akcję poprzedniego ujęcia. Ciągłe zmiany ośrodków uwagi stwarzają wrażenie szybkiego rozwoju wypadków, mimo że montaż — z wyjątkiem samego zakończenia — nie jest specjalnie szybki. Znamienną cechę montażu tej sekwencji stanowi zupełny brak często spotykanych w podobnych scenach długich planów sytuacyjnych, pokazujących w jednym ujęciu obie strony działające. Nie widzimy też przebitek obserwatorów. Ścisłe przestrzeganie szczegółów miejsca akcji, którymi montażysta inteligentnie posługuje się dla umieszczenia każdej postaci w łatwej do rozpoznania pozycji, pozwala właśnie na ominięcie planów sytuacyjnych. Podobnie montażysta nie musiał dawać przebitek obserwatorów, ponieważ trzy grupy ludzi uczestniczące w pościgu zawsze dawały możliwość odpowiedniego przejścia.

Plany sytuacyjne i przebitki stanowią jednak często użyteczne i nieraz nieodzowne elementy scen przedstawiających żywą akcję. W następnym przykładzie zobaczymy, jak mogą być stosowane.

BYŁ RAZ WESOŁY WŁÓCZĘGA[2])

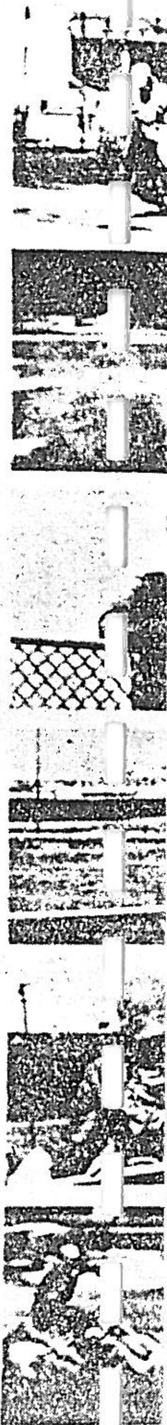
Wyjątek z aktu II

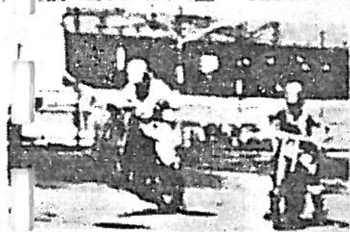
Bill Fox (Dirk Bogarde) był przed wojną mistrzem w jeździe na motocyklu. Po jego powrocie z wojska żona namawia go, by nie wracał na tor i starał się o stałą pracę. Wywiązuje się kłótnia i Bill postanawia spróbować swoich sił. Dla wypróbowania, czy Bill przez długi okres przerwy nie stracił formy, Tommy Passey (Bonar Caleano) każe mu stanąć do próbnego wyścigu z Chickiem, obecnym mistrzem. Przed omawianą sekwencją widzieliśmy ujęcia, w których Chick był zupełnie spokojny, a Bill silnie zdenerwowany.

			Dług. w m
1	*Pl. og.* Bill, Chick, Tommy i mechanik (Taffy) idą do motocykli stojących na pierwszym planie.	*Muzyka — Marsz motocyklistów grany już uprzednio w filmie.*	11,82
	Stają *w pl. śr na wprost aparatu*	*Tommy:* — Moglibyśmy to zrobić porządnie. — Będziemy losowali. Mów.	
	Tommy rzuca monetę.	*Bill:* — Orzeł.	
	Tommy patrzy na monetę.	*Tommy:* — Reszka.	
		Chick: — Ja wezmę zewnętrzny tor. *Tommy* (do Taffy'ego, którego nie widać): — Bądź starterem Taffy.	
	Aparat panoramuje za Chickiem, który wsiada na motocykl.		

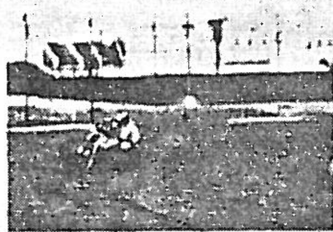
[2]) „Once a Jolly Swagman". Reżyseria: Jack Lee. Montaż: Jack Harris. Produkcja: Wessex 1948.

			Dług. w m
2	*Pl. og.* Bill, Tommy i Chick. Mechanik popycha motocykl Chicka. Tommy pcha motocykl Billa, motor zaczyna działać. *Aparat panoramuje* za nim, dopóki Bill nie wyjedzie *z kadru.*	*Tommy* (do Billa): — Uważaj na niego, chłopcze. — On jest dobry. *Bill:* — W porządku, Tommy. Nie kłopocz się. — Nic mi nie będzie. *Chick:* — Dalej Muzyka ustaje. Słychać warkot motorów. *Bill:* — No już, zaczynamy. *Tommy:* — *Dobrze.*	8,54
3	*Pl. og.* Taffy biegnie *na aparat.* Staje. Bill i Chick zatrzymują się obok niego.		5,12
4	*Pl. am.* Taffy trzyma chustkę jako chorągiewkę startową.		0,84
5	*Pl. śr.* Bill i Chick patrzą w kierunku Taffy'ego (który jest niewidoczny) Bill patrzy na Chicka chcąc sprawdzić czy jest gotów.		1,26
6	*Zbl.* chustki w ręku Taffy'ego.		0,64
7	*Zbl.* Bill.		0,44
8	*Zbl.* gwałtownie opuszczonej chustki.		0,3
9	*Pl. og.* Bill i Chick startują. Przednie koło motocykla Chicka podnosi się — Chick zwiększa szybkość.	*Warkot motorów nagle potężnieje.*	0,64
10	*Pl. og.* Bill i Chick jadą *w kierunku aparatu, który panoramuje za nimi* aż do pierwszego zakrętu toru. Wyjeżdżają *z klatki w lewo.*		3,24
11	*Pl. śr.* Tommy patrzy.		0,98
12	*Pl. og.* Chick i Bill. *Aparat panoramuje od lewej do prawej* prowadząc ich na wirażu. Bill nieco wyprzedza Chicka.		2,6
13	*Pl. śr.* Bill i Chick jadą *na aparat, który prowadzi ich w ruchu.* Bill ma nadal nieznaczną przewagę.		2,32
14	*Pl. og.* Chick i Bill na wirażu. *Aparat panoramuje za nimi od lewej do prawej.* Chick nieznacznie wysuwa się do przodu.		3,52
15	*Pl. og.* Chick i Bill. Gdy Bill mija Chicka *aparat panoramuje od lewej do prawej do śr. pl.* Tommy'ego.		2,7
16	*Zbl. Bill. Aparat prowadząc go w zbliżeniu jedzie przed nim.*	*Rozlega się muzyka.*	1,02
17	*Zbl.* Chicka. *Aparat prowadząc go w zbliżeniu jedzie przed nim.*		0,99

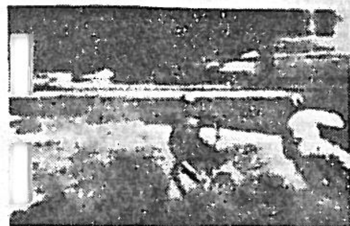




9

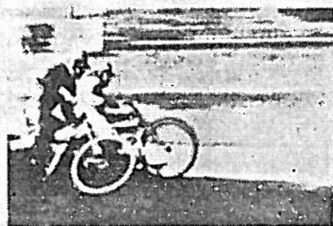


15



10

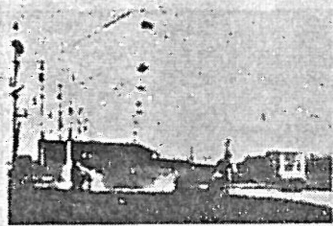
Panoramowanie powol. Pościg



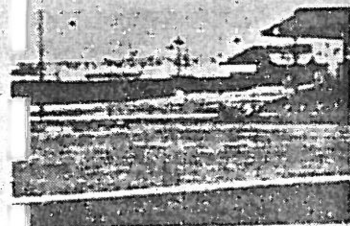
18



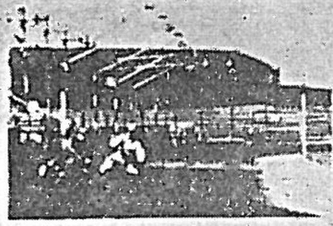
11



22



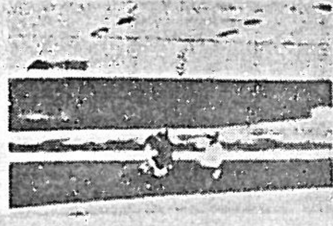
12



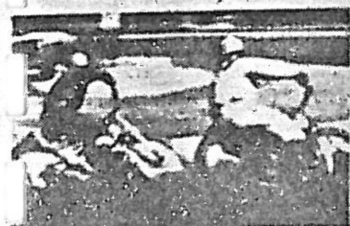
24



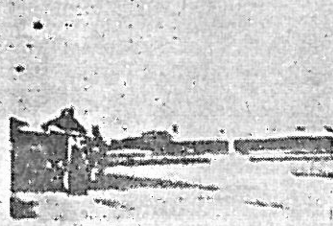
13



28



14



31

			Dług. w m
18	*Pl. og.* Bill i Chick. *Aparat panoramuje za nimi* na wirażu *od lewej do prawej.* Chick wyprzedza nieco Billa.		2,4
19	*Pl. śr.* Chick. *Jedzie na aparat.*		1,26
20	*Pl. śr.* Bill. *Jedzie na aparat.*		0,92
21	*Pl. śr.* Chick — *jak w uj.* 19. Motocykl kładzie się na wirażu.		1,2
22	*Bardzo daleki pl. og.* Chick i Bill mijając start, jadą *w kierunku aparatu. Wyjeżdżają z klatki w prawo,* Chick jest na przedzie.		2,02
23	*Zbl.* Tommy z niepokojem przygląda się wyścigowi.		0,5
24	*Pl. og.* Bill i Chick. *Aparat panoramuje* za nimi na wirażu. Chick nieco na przedzie.		1,6
25	*Zbl.* Bill — *aparat jedzie przed nim.*		0,74
26	*Zbl.* Chick — *aparat jedzie przed nim.*		0,84
27	*Zbl.* Bill — *jak w uj. 25.*		0,82
28	*Pl. og.* Bill i Chick wychodzą na prostą, *jadąc na aparat.* Jadą niemal koło w koło.		1,46
29	*Zbl.* Tommy. Wyjmuje fajkę z ust, patrzy z niepokojem.		0,48
30	*Pl. og.* Chick i Bill jadą *na ukos przez ekran.* Żaden nie ma przewagi.		1,34
31	*Bardzo daleki pl. og.* Chick i Bill jadą *w kierunku aparatu.* Tuż przed metą Bill mija Chicka.	*Muzyka ustaje.*	1,32
32	*Pl. og.* Tommy. Wyjmuje fajkę z ust i wchodzi na tor. Wygląda na zadowolonego.		2,24
33	*Pl. og.* Chick i Bill idą *na aparat.* Chick wychodzi *z klatki w prawo,* a Bill zatrzymuje się *w pl. śr.* Stojąc *na wprost aparatu* zdejmuje okulary i spogląda z ulgą.	*Oklaski tłumu (jakby w uszach Billa). Warkot motorów cichnie. Muzyka.*	7

Z punktu widzenia pracy montażysty miałem tu [3]) jedno tylko ułatwienie obok szeregu trudności. W większości podobnych sekwencji wyścigu lub walki — o ile bezpośrednio na nich film się nie kończy — widz domyśla się zakończenia. W danym wypadku sam Bill przed wyścigiem nie ma przekonania, że będzie mógł wrócić na tor. Jeżeli wygra — otrzyma z powrotem dawne zajęcie, ale wówczas nigdy nie odzyska żony. Widz powinien więc sądzić, że Bill przegra. Ta niepewność bardzo ułatwia utrzymanie zainteresowania akcją. Trudności za to było więcej. Przede wszystkim w filmie były już cztery sekwencje wyścigów, więc tu należało wprowadzić coś nowego. Tylko dwóch zawodników i dwóch widzów brało udział w wyścigu, a więc ilość przebitek musiała być ograniczona, co znacznie zmniejszało możliwości wyboru planów. Poza tym z różnych powodów mieliśmy do tej sekwencji mniej materiału, niż byśmy chcieli.

Sekwencję zaczyna efekt muzycznego echa marsza motocyklistów, zastosowany w celu skontrastowania pustki stadionu w tej scenie z tłumem i wrzawą poprzednich sekwencji wyścigów. Mechanicy stojący bezczynnie (zamiast być w ciągłym

---

[3]) Notatka montażysty filmu — Jacka Harrisa.

ruchu) i stary mechanik Billa występujący jako starter z chustką w ręku (zamiast skomplikowanej mechanicznej bramy startowej), podkreślają różnicę sytuacji w porównaniu z poprzednimi wizytami na torze. Do tego momentu nie było więc poważniejszych kłopotów. Ale głównym problemem był sam wyścig.

Dysponując ograniczoną ilością materiału, zdawaliśmy sobie sprawę, że musimy skoncentrować uwagę na planach samego wyścigu, dając tylko od czasu do czasu przebitkę Tommy'ego. Nie można było dopuścić, by któryś z zawodników oderwał się zbytnio od drugiego. Bill miał być ostatecznym zwycięzcą, ale Chick był przecież mistrzem, byłoby więc śmieszne, gdyby Bill wygrał pozwalając się przedtem poważnie wyprzedzić. Używaliśmy dalekich i średnich planów dla przedstawienia przebiegu wyścigu, a na zbliżeniach pokazywaliśmy reakcję zawodników: Chicka — pewnego zwycięstwa i Billa, który stopniowo odzyskuje wiarę w swoje siły i ostatecznie zwycięża na mecie.

Podobnie jak w przytoczonej uprzednio sekwencji filmu *Miasto bez maski* i tu realizatorzy starali się w każdej chwili dokładnie orientować widza w przebiegu poszczególnych faz wyścigu. Ta sprawa jednak nie nastręczała poważniejszych trudności. W danym przypadku główne zadanie nie polegało przecież na tym, by wyjaśnić przebieg skomplikowanego pościgu. Chodziło o odtworzenie napięcia walki dwóch zawodników. Efekt został w pełni osiągnięty przez stosowanie bardzo czytelnych planów ogólnych i dzięki przeplataniu ich sugestywnymi przebitkami.

Trzy pierwsze ujęcia poprzedzające początek wyścigu są zdecydowanie powolne. W pierwszym ujęciu trzech mężczyzn idzie w milczeniu w kierunku kamery. Muzyka przypomina poprzednie triumfy Billa na torze sugerując niepokój dawnego mistrza: czy uda mu się powrócić do ulubionego zajęcia.

Oba dalsze ujęcia (2 i 3) są długie i przedstawiają robione bez pośpiechu przygotowania do wyścigu.

Po tym powolnym wprowadzeniu następuje seria krótkich ujęć 4—9, która stanowi jak gdyby raptowne rozładowanie nagromadzonego napięcia. Jest to chwila, w której nerwy Billa są wystawione na najcięższą próbę — tworzy ona pierwszą kulminację sekwencji. Ujęcia przedstawiające bieg akcji w trakcie wyścigu (uj. 10, 12, 15, 18, 22, 24) są utrzymane na ekranie dość długo.

Nie można było, jak to podkreśla Jack Harris, dać tu efektownego zakończenia, gdyż nie odpowiadałoby ono założeniom fabuły. Dlatego też tempo montażu pod koniec sekwencji nie ulega zbytniemu przyspieszeniu. Pod tym względem montaż jest zupełnie inny niż w *Mieście bez maski*, gdzie fabuła wymagała stworzenia rosnącego napięcia. Zakończenie wyścigu pokazano na długim planie ogólnym, który daje obiektywny obraz zawodników mijających linię mety. Nie widzimy tu żadnej próby budowania nowej kulminacji.

Ostatnie ujęcie sekwencji — bardzo długie — odzwierciedla stopniowe wygasanie napięcia (uj. 33). Bill idzie coraz wolniej w miarę zbliżania się do aparatu i w końcu staje w średnim planie. Sam wyścig skończył się w uj. 31, a reakcja Tommy'ego (uj. 32), którego życzliwość dla Billa jest znana, nie pozostawia żadnych wątpliwości co do wyniku. Ujęcie 33 sugeruje więc przede wszystkim odprężenie po emocji wyścigu. Jest to ważny moment dramaturgiczny, ponieważ spokój kontrastuje z przebiegiem normalnego wyścigu i nawiązuje w sposób naturalny do dźwięków, jakie słyszymy jak gdyby uszami Billa. Oczywiście *można by* wprowadzić te urojone głosy w czasie wyścigu, ale wówczas warkot motorów odwracałby od nich uwagę zmniejszając efekt.

(„Począwszy od uj. 16 wprowadziliśmy muzykę, nie po to, by pogłębić napięcie dramatyczne wyścigu, ale dla przygotowania przejścia od

naturalnych efektów wyścigu do urojonych braw i oklasków, które wchodzą w momencie, kiedy Bill zatrzymuje swój motocykl".) [4])

W całej sekwencji dał montażysta pięć przebitek Tommy'ego. W scenie, która ma dać obraz szybkiego, emocjonującego ruchu, stosowanie statycznych planów tego rodzaju może na pierwszy rzut oka wydać się niecelowe. A jednak przebitki te spełniają kilka istotnych funkcji. Przede wszystkim widz powinien wiedzieć, że zawodnicy w czasie wyścigu okrążyli tor 4 razy. Pokazanie wyścigu w całości byłoby nudne i niepotrzebne. Przebitki (podobnie jak pojedyncze zbliżenia Chicka i Billa) pokrywają upływ czasu między ogólnymi planami biegu. Przejścia od wyścigu do przebitki i z powrotem do wyścigu dają złudzenie upływu czasu. Dzięki temu widz nie kwestionuje, że wydarzenia posunęły się tymczasem naprzód. W podobny sposób montażysta może niepostrzeżenie skrócić ekranowy czas wydarzeń, dając jednocześnie widzowi poczucie, że oglądał je w całości. (Zob. uj. 22 i 24. Krótka przebitka (23) stwarza złudzenie, że w czasie kiedy widzieliśmy Tommy'ego, zawodnicy zdążyli objechać cały stadion.)

Poza tym statyczne przebitki przecinają szybki ruch planów przedstawiających akcję i przez to wzmacniają ich wymowę. Gdyby całą długą sekwencję zbudowano wyłącznie z planów ogólnych, brak urozmaicenia w obrazie unicestwiłby stopniowo cały efekt ruchu. Właśnie ta *różnorodność* planów stwarza wrażenie szybkości.

Dalszym zadaniem przebitek jest kształtowanie nastroju widzów. Zmiany w wyrazie twarzy Tommy'ego wpływają na ocenę tego, co się dzieje, i stanowią ważny czynnik w kształtowaniu zamierzonego przez realizatora efektu emocjonalnego.

Podobnie jak w poprzednio analizowanej sekwencji, tak i tu mamy zawsze tylko przejścia do akcji równoległej lub obrazu pozostającego w ostrym kontraście z akcją poprzedniego ujęcia. Jedynie we fragmencie obejmującym ujęcia 12 — 15 kolejne przejścia rozwijają akcję przedstawioną w poprzednich ujęciach. Ukazują ją jednak za każdym razem z innego punktu widzenia. Uj. 12 jest planem ogólnym z ruchem od lewej strony do prawej, uj. 13 stanowi średni plan z jazdą aparatu. W uj. 14 ruch ten jest z lewej strony do prawej i aparat panoramuje za oddalającymi się zawodnikami. Uj. 15 z ruchem od lewej do prawej kończy się krótką panoramą na Tommy'ego. Mamy co prawda cztery ujęcia ukazujące nieprzerwaną akcję, ale patrzymy na nią za każdym razem z innego punktu widzenia i z innej odległości. Powstaje w ten sposób poczucie szybkości i emocji, którego przy płynnych przejściach nie można by osiągnąć.

Analiza długości poszczególnych ujęć nie daje dokładnego obrazu tempa montażu tej sekwencji. Rzuca się w oczy, że zbliżenia pozostają zawsze na ekranie o wiele krócej niż plany ogólne. Przyczyna tego jest oczywista. Aby uzmysłowić sobie treść bliskiego planu, w którym obraz postaci jest w klatce nieruchomy, potrzeba niewiele czasu. Natomiast plan ogólny, w którym ruch przebiega poprzez klatkę, budzi zainteresowanie przez dłuższą chwilę, ponieważ stale się zmienia. Jest to najważniejsze rozróżnienie, z którego trzeba zdawać sobie sprawę, gdy montuje się scenę pokazującą rozwój akcji. Statyczna przebitka długości ok. 1 m (uj. Tommy'ego — 11) albo tej samej długości ujęcie jazdy, na którym postać w kadrze pozostaje w stałej odległości od aparatu (np. uj. 25, 26, 27), wydają się widzowi o wiele dłuższe niż półtorametrowy plan ogólny, w któ-

[4]) Z notatek Jacka Harrisa.

rym motocykle pędzą przez ekran. Bezwzględna długość ujęć tylko wtedy może stanowić materiał porównawczy, gdy weźmie się pod uwagę specyficzny charakter każdego z nich.

Cytowane wyżej sekwencje są dość typowymi przykładami problemów, jakie napotyka montażysta, chcąc odzwierciedlić ruch i bieg akcji.

Oto najistotniejsze momenty:

1. Jasne przedstawienie widzowi wątku sekwencji: oznacza to, że montażysta musi uważać, aby montażem równoległym nie pogmatwać ciągłości filmu.
2. Różnicowanie tempa montażu dla osiągnięcia zamierzonych zmian napięcia dramatycznego.
3. Wprowadzenie statycznych przebitek obserwatorów w celu pokrycia upływu czasu między sąsiadującymi ze sobą ujęciami oraz dla kształtowania emocjonalnych reakcji widza.
4. Urozmaicanie obrazu przez częste przejścia do akcji równoległej i przez zmiany punktu widzenia w ujęciach, ukazujących przebieg tej samej akcji.

Zobaczymy, że wszystkich tych momentów nie można ustalić ostatecznie, zanim film nie znajdzie się w montażowni. Nie znaczy to jednak, że nie należy ustalać wcześniej ogólnych zarysów ciągłości danego filmu. Na pewno pożądane jest, by reżyser już w czasie zdjęć miał dokładną wizję poszczególnych etapów rozwoju sekwencji (zdjęcia montażowe). Ale nawet wtedy, gdy reżyser jasno widzi przyszłą budowę ciągłości filmu, będzie się starał nakręcić pewną ilość materiału rezerwowego do montażu. Dopiero subtelne różnice rytmu i ścisła współzależność poszczególnych ujęć nadają scenom filmu ich ostateczną wymowę. Bardzo ważne jest, by montażysta mógł dysponować dostateczną ilością materiału w celu wypracowania drobnych nawet szczegółów. Często zdarza się, że montażysta widzi możliwość uzyskania nowych walorów poprzez zmianę kolejności ujęć. W takich chwilach brak dodatkowego materiału spowodować może zmarnowanie dobrej szansy.

W niektórych wypadkach jest prawie niemożliwe, by w czasie dokonywania zdjęć mieć dokładne pojęcie o przyszłym układzie ujęć. Na przykład w zdjęciach wojennych trudno wyobrazić sobie, by reżyser lub operator frontowy mogli filmować według jakiegokolwiek planu. Zdejmą wówczas tylko to, co się w danej chwili dzieje. Jeżeli nakręcono dostateczną ilość materiału, montażysta nie powinien mieć żadnych trudności w zbudowaniu sekwencji filmowej pełnej wymowy dramatycznej.

Ale i wówczas, kiedy zdjęcia były starannie przygotowane i opracowane, na montażyście ciąży ostateczna odpowiedzialność za nadanie sekwencji akcji precyzji i tempa. Budowa przejrzystej ciągłości filmowej i ustalenie rytmu ujęć są podstawowymi procesami, które w każdym wypadku muszą być definitywnie rozwiązane w montażowni.

W sekwencjach akcji montażysta ma większą swobodę działania niż w bardziej statycznych scenach, w których dużą rolę pełni dialog. W scenach dialogowych obraz stanowi zasadniczy i nieunikniony kontrapunkt dla słów i wiąże ciągłość dialogu w budowę obrazu. Tu zagadnienie obrazu jest w zasadzie przesądzone w momencie dokonania zdjęć. Montażysta może najwyżej wybierać między dublami i regulować rytm przejść w celu uzyskania najlepszego efektu dramaturgicznego. Jego zadanie polega na opracowaniu drobnych szczegółów — nie jest tu już głównym twórcą ciągłości filmowej. Natomiast w sekwencjach akcji narrację prowadzi obraz i montażysta ma możność ukształtowania go według swojej kon-

cepcji. W tym wypadku główna odpowiedzialność twórcza spoczywa na nim, ponieważ dopiero w procesie montażu poszczególne plany nabierają ostatecznego znaczenia. Nie związany ograniczeniami, nałożonymi przez synchroniczny dialog, montażysta może wówczas pracować z taką samą niemal swobodą, jak w epoce filmu niemego. Wciąż jeszcze — przy najlepszym nawet surowym materiale — sekwencję akcji dramatycznej buduje lub... psuje w ostatecznej instancji — montażysta.

4. SEKWENCJE DIALOGOWE

Montaż sekwencji dialogowych stawia reżysera i montażystę wobec konieczności rozwiązywania zarówno prostych, jak i bardzo skomplikowanych problemów. Gdy dialog jest dobrze napisany, łatwo wówczas montować sceny. Tekst słowny staje się jej kośćcem, a reżyser dba tylko o dramaturgiczną wyrazistość słów. Jeśli jednak reżyser chce uwypuklić w scenie jakieś istotne walory obrazu — wówczas trudności niepomiernie wzrastają.

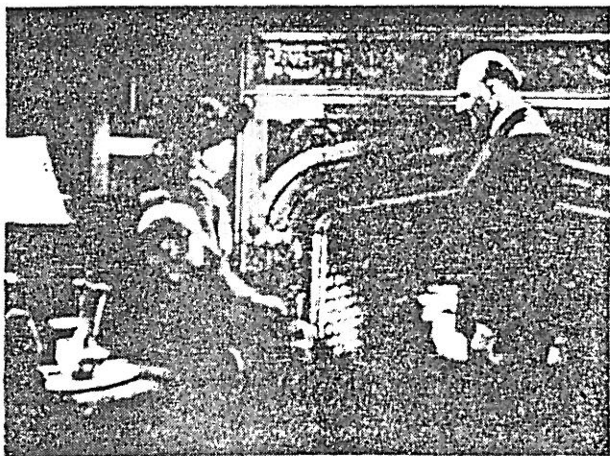
Zastanówmy się nad przykładem. Sceny dialogowe zdejmowane są często w taki mniej więcej sposób: 1) pokazujemy rozmowę dwóch osób w planie ogólnym lub średnim (aby wprowadzić w sytuację); 2) kamera podjeżdża do rozmawiających albo też przechodzimy cięciem na bliższy plan aktorów (zdjętych z tego samego kierunku co poprzednio); 3) pokazujemy wreszcie cykl przeplatających się wzajemnie planów bliskich obu aktorów (zazwyczaj każdego z nich przez plecy rozmówcy), wygłaszających kwestie lub reagujących na przebieg rozmowy. W kulminacyjnym momencie można użyć zbliżeń, a przy końcu sceny kamera zazwyczaj znów oddala się od aktorów.

Do pewnego stopnia metoda taka wystarcza. Dialog przedstawiony jest jasno, ze strony obrazu nic mu nie „przeszkadza". Ujęcia poprzez jednego z aktorów przypominają widzom stale o zasadniczym konflikcie między rozmówcami. Wyodrębnianie bohaterów w zbliżeniach umożliwia pokazanie ich twarzy korzystniej — en face, a nie z profilu, co jest konieczne, gdy pokazujemy obu rozmówców. Nadarzają się wreszcie liczne okazje do powtarzania lubianych przez publiczność zbliżeń gwiazd.

Są jeszcze dwa momenty, które charakteryzują naszkicowaną wyżej metodę jako w zasadzie wystarczającą. Po pierwsze — sceny dialogowe są zazwyczaj statyczne: ważne w nich jest co bohaterowie *mówią*, nie zaś co *robią*. Przedstawiając obu bohaterów w jednym kadrze na przemian ze zbliżeniami każdego z nich oddzielnie — urozmaicamy efekt wizualny sceny i wprowadzamy do niej element ruchu, choć — jak to zwykle bywa — aktorzy faktycznie w tym czasie stoją lub siedzą nie zmieniając miejsca. Po drugie — montażysta ma dużą swobodę wyboru najbardziej uzasadnionych względami dramaturgii i najbardziej celowych efektów montażowych. Musi on znaleźć najwłaściwsze miejsce na przejście z ujęcia dającego rzut sytuacyjny na jeden z planów bliższych. Ma przy tym nieograniczone możliwości rozmieszczenia cięć między poszczególnymi planami bliższymi. Zdarza się często, że montażysta nie przecina taśmy dialogu równocześnie z taśmą obrazu — innymi słowy, nie pokazuje mówiących bez przerwy. Nierzadko ważniejsze dla fabuły jest pokazanie reakcji jednego z bohaterów niż planu jego rozmówcy wygłaszającego swą kwestię. Przy pomocy wielu takich sposobów — wyboru właściwego momentu dla dokonania cięcia, określenia czasu trwania reakcji na ekra-







nie, przesuwania dialogu na inny obraz i tym podobnych — montażysta kontroluje i akcentuje dramatyczny przebieg danej sceny. Przez właściwe zestawienie obrazu i dialogu można często osiągnąć takie akcenty dramatyczne, jakich nie dałby sam obraz.

Oto jeden z wielu prostych przykładów.

NIEWIDZIALNY DETEKTYW [5])

Fragment aktu II

Film jest jedną z cyklu komedii Toppera. Groźny spisek, którego celem jest morderstwo — ukazany ironicznie — stanowi osnowę akcji komedii.

Właśnie powróciła z Ameryki dorosła panna. Powitał ją nigdy nie widziany dotąd ojciec. Córka wypytuje go o okoliczności śmierci matki. Jak dotychczas, stosunki między nimi były bardzo szczere i serdeczne. Obecny przy rozmowie lekarz ostrzegał młodą kobietę, by zbytnio nie denerwowała ciężko chorego ojca.

			Dług. w m
1	*Pl. półbl.* Ojciec pod koniec zdania bardzo się denerwuje.	*Ojciec:* Wspólnikiem moim był człowiek nazwiskiem Walter Harburg. Pewnego dnia pokazywał twej matce kopalnię, gdy nagle zatrzęsła się ziemia, tunel zawalił... *Lekarz:* (zza kadru, basem, autorytatywnie):	5,8
2	*Pl. półbl.* Lekarz.	— Dosyć pan już mówił, panie Carrington.	1
3	*Pl. śr.* Ojciec, córka i lekarz.	*Lekarz* (mówi dalej serdecznie): — Przykro mi, że przerywam, ale nie wolno męczyć ojca pani.	

Po przeczytaniu dialogu wiemy, że stary chory człowiek opowiada irytującą go historię, przerywa mu lekarz radząc, by unikał zdenerwowania. Jednak sposób zdjęcia i montaż sekwencji pozwoliły przedstawić sytuację bardziej złożoną.

Kwestia „Dosyć pan już mówił..." wypowiedziana została spoza kadru; córka dość długo rozmawiała z ojcem i choć dostrzegliśmy wchodzącego lekarza, do tej pory nie widzieliśmy go w pokoju. Gdy nagle słyszymy jego głos w uj. 1, stanowi to jakąś niespodziankę i stwarza wokół postaci lekarza atmosferę tajemniczości. Widz podświadomie zdaje sobie sprawę z tego, że lekarz cały czas był w pokoju nie odzywając się ani słowem; i nagle, gdy ojciec zbliża się do kulminacyjnego punktu swego opowiadania, lekarz w tajemniczy sposób powstrzymuje go. Tak więc, choć nie ma nic dziwnego w słowach lekarza i córka niczego nie podejrzewa — widz dzięki takiemu właśnie montażowi sceny rozumie zawarte w niej aluzje.

Gdyby nie użyto w ogóle uj. 2 i gdyby istniało w scenie proste przejście z uj. 1 do 3 z pierwszymi słowami lekarza, cała akcja byłaby zupełnie prosta — po prostu lekarz opiekuje się pacjentem. Gdyby cała kwestia „Dosyć pan już mówił, panie Carrington" wypowiedziana została w uj. 3, zniknąłby efekt zaskoczenia, ponieważ widz uświadomiłby sobie obecność lekarza przed dosłyszeniem jego słów. W całej scenie kwestie dialogowe są same w sobie zupełnie zwyczajne — i córka wysłuchuje je bez żadnego zdziwienia; dopiero sposób montażu wskazuje nam jakąś atmosferę tajem-

[5]) „Topper Returns". Reżyseria: Roy del Ruth, Montaż: James Newcom; United Artists 1941.

niczości. (O to właśnie chodziło — zarówno lekarz, jak i ojciec okazują się później oszustami.)

Niesłusznie byłoby sugerować, że cały ten efekt osiągnięto tylko w montażu; oczywiście oświetlenie wzmaga także nastrój tajemniczości i duże znaczenie ma gra aktorów — np. ton głosu lekarza, który nagle staje się bardziej uprzejmy w uj. 3. Istota rzeczy polega na tym, że ujęcia te *można* było zmontować w bezbarwną sekwencję narracyjną bez żadnych tajemniczych akcentów. Wprowadzając ujęcie lekarza po rozpoczęciu przez niego kwestii, przekazujemy widzowi treść wątku fabularnego głębiej niż to może dostrzec córka, a zdjęcie wykonane z dołu wzmacnia rodzące się podejrzenie. Dalszy ciąg sceny rozgrywa się zupełnie normalnie. Podejrzenie zostało zaszczepione i to na razie wystarczy — oczywiście lekarz nadal musi się zachowywać uprzejmie.

Jest to prosty przykład ilustrujący znaczenie właściwego określania długości ujęć odtwarzających słowa i działanie postaci oraz reakcję jaką one wywołują. Jednocześnie widzimy, że proste nałożenie fragmentu dialogu na inny obraz może stworzyć określoną pointę dramatyczną. Można by przytoczyć dowolną ilość przykładów przedstawiających, jak uzyskuje się podobne efekty w scenach o charakterze dramatycznym lub komicznym. Nie prowadziłoby to jednak do wysnucia uogólniających wniosków. Koncepcja montażysty w każdym wypadku musi być zależna od specyficznych potrzeb dramaturgicznych danej sceny.

Prosta zasada montażowa, polegająca na pokazaniu planu ogólnego i zmieniających się planów bliższych — stosowana podobnie jak w naszym przykładzie lub z drobnymi zmianami — jest bez wątpienia skutecznym sposobem rozwiązywania scen dialogowych. Większość scen zdjętych w ten sposób niewiele zyskuje po przełożeniu ze scenariusza na język ekranu i jest obrazowo nudna. Zasada ta jest stosowana tak powszechnie, ponieważ scenarzyści często w małym tylko stopniu wskazują, jaki rodzaj akcji obrazowej ma towarzyszyć dialogowi. Poza tym jest to zasada najprostsza w realizacji: reżyser musi tylko zdjąć mniej więcej po pół tuzina różnych ujęć — i niech już montażysta zrobi z tego, co potrafi.

Mówiąc o scenarzyście zbliżamy się do istoty zagadnienia najlepszej realizacji sekwencji dialogowych. Jeśli scena ma być całkowicie udana, warta oglądania i słuchania — musi być zaplanowana w scenariuszu. Gdy scenarzysta zadowala się opracowaniem sceny tylko w formie dialogu, troskę o obraz pozostawiając do improwizacji zdolnemu reżyserowi, wówczas nie ma żadnej pewności czy dana scena uda się, czy też nie. Podkreślić należy, że kształtowanie akcji obrazowej wymaga przynajmniej równego wysiłku twórczego jak dialog i z całą pewnością zasługuje na troskliwe opracowanie w scenopisie. Gdy scenariusz nie sugeruje właściwego toku akcji obrazowej sceny, reżyser zazwyczaj wybiera najprostsze rozwiązanie i po prostu zdejmuje scenę w pewnej ilości różnych ustawień kamery. Rezultat takiej pracy, jeśli montaż będzie dobry, w zasadzie nadaje się do pokazania, a nawet (zależnie od osoby reżysera) daje efekty interesujące dramaturgicznie. Jednak powyższa metoda realizacji obniża do minimum szanse uzyskania rzeczywiście udanych scen. Większość z nich wychodzi płasko i bezbarwnie. Odważniejsze potraktowanie elementu obrazu w scenach dialogowych może poważnie wzbogacić ostateczny efekt sceny. Nawet wówczas, gdy większość faktów i informacji zawarta jest w dialogu, obraz pozostaje przecież najbardziej istotnym czynnikiem interpretacji dramatycznej. Zanim rozważymy to bardziej szczegółowo, zanalizujmy przykład.

SERDECZNI PRZYJACIELE [6])

Fragment aktu V

Howard Justin (Claude Rains), bogaty i wpływowy bankier, wyjechał w interesach do Niemiec. W czasie nieobecności żona jego Mary (Ann Todd) spotyka Stevena Strattona (Trevor Howard), którego niegdyś kochała. Widują się często i znów odżywa dawne uczucie. Howard powraca z Niemiec wcześniej niż był spodziewany i Mary zawiadamia go, że na dzisiejszy wieczór umówiła się ze Stevenem do teatru. Późnym wieczorem Howard wykrywa, iż Mary pozostawiła w domu bilety, udaje się do teatru, kupuje program, a następnie stwierdza, że Mary i Stevena nie ma na sali. Powraca do domu i kładzie program na stole pośrodku pokoju. Gdy Steven i Mary wracają do domu, Howard namawia Stevena, by został napić się czegoś. Steven zgadza się i podczas gdy Mary przebiera się na górze Howard opowiada Stevenowi o swojej wizycie w Niemczech, mówiąc o zdradliwości, sentymentalizmie itp., co jest widoczną, ironiczną aluzją do Stevena i Mary. Wreszcie wchodzi Mary.

		Dług. w m
1 *Pl. połog.* Mary wchodzi przez wpół otwarte drzwi po lewej stronie. *Kamera panoramuje za nią w lewo. W kadr wchodzi* Howard, (który w tle nalewa whisky) i Steven (stojący po lewej stronie).	*Howard:* — Mieliście miły wieczór? *Mary:* — Tak, bardzo. Posłuchamy trochę muzyki?	12,74
Mary zdejmuje żakiet, odwraca się i odchodzi do radioodbiornika, stojącego w tle po prawej stronie. Howard podchodzi ze szklanką w ręku. *Kamera panoramuje* tak, *by utrzymać w kadrze* Howarda i Stevena, Mary jest *za kadrem po prawej stronie.*	*Howard:* — Zapal sobie, Stratton. *Steven:* — Dziękuję.	
Howard podnosi zapalniczkę i daje ognia Stevenowi.	*Howard:* Gdzie jedliście kolację?	
2 *Pl. połog.* Mary stoi przy radiu, *tyłem do kamery.* Słysząc pytanie Howarda odwraca się szybko i zamyka adapter. Podchodzi do stołu, na którym stoją kwiaty, zaczyna je porządkować.	*Mary* (do Howarda za kadrem): — W tej francuskiej knajpie, gdzie obsługuje ten zwariowany kelner. — Chciałabym, żeby przestali przysyłać nam irysy. Już im o tym mówiłam. Są takie sztywne i niemiłe.	4,3
3 *Pl. śr.* Steven i Howard. Howard odwraca się *od kamery,* podchodzi do kominka. *Kamera jedzie za nim.*	*Howard* (do Marii poza kadrem): — A jak przedstawienie?	3,4
4 *Pl. am.* Mary.	*Mary* (do Howarda poza kadrem): — Przyjemne.	0,92
5 *Pl. am.* Howard odwraca głowę w kierunku Mary *za kadrem* i uśmiecha się ironicznie.	*Howard* (do Mary za kadrem). — Dobre miejsca mieliście?	1,18
6 *Pl bl.* Spogląda zakłopotana, wychodzi z kadru w prawo.	*Mary* (do Howarda za kadrem): — Bardzo dobre.	1,5

[6]) „Passionate Friends". Reżyseria: David Lean. Montaż: Geoffrey Fast. Cineguid 1948.

			Dług. w m
7	*Pl. śr.* Steven i Howard. Howard podchodzi bliżej, *kamera panoramuje za nim w prawo.* Mary wchodzi *w kadr z prawej strony.* Howard prowadzi ją do sofy. Howard jest teraz w głębi po lewej stronie, *tyłem do kamery.* Mary już usiadła. Howard wychodzi *z kadru w prawo. Kamera podjeżdża* do Mary. W tle widzimy ręce Howarda nalewającego whisky.	*Howard:* — Usiądź, dam ci coś do picia. *Mary:* — Niedużo. *Howard* (zza kadru do Stevena za kadrem): — Gdy Mary weszła przerwałem na tym, że według mnie — najbardziej uderzająca cecha Niemców to ich patetyczna wiara w samych siebie.	8,54
8	*Pl. śr.* Steven siada.	*Steven* (do Howarda za kadrem): — Dlaczego nazywasz ją patetyczną?	0,88
9	*Pl. am.* Mary. W tle widać ręce Howarda.	*Howard* (zza kadru do Stevena za kadrem): — Wiara ludzi muskularnych w ich własną siłę jest zawsze patetyczna, nie sądzisz?	2,76
10	*Pl. bl.* Program teatralny na małym stoliku, obok pudełka z papierosami. Ręka Mary sięga w kierunku pudełka. Właśnie ma wziąć papierosa, zatrzymuje się nagle.		1,34
11	*Duże zbliżenie.* Mary.		1,02
12	*Pl. bl.* Howard spogląda w kierunku Mary *za kadrem.*	*Howard* (do Mary za kadrem): — Z lodem?	0,74
13	*Pl. am.* Mary chce wstać. Ręce Howarda dają gestem znać, by siedziała dalej.	*Howard* (zza kadru): — Nie wstawaj.	1,7
14	*Pl. śr.* Howard z góry, obchodzi sofę wokół, *kamera panoramuje za nim, w kadr wchodzi Mary.* Howard podaje jej kieliszek. Mary spogląda na niego, lecz nie porusza się. Howard stawia kieliszek na stole, na programie teatralnym, *kamera panoramuje* wzdłuż jego ręki..	*Howard:* — Proszę tutaj.	7,28
15	*Pl. śr.* Steven jest zdziwiony.		1.08
16	*Pl. og.* Howard i Mary, Steven po prawej w głębi, *tyłem do kamery.* Howard z papierośnicą w ręku podchodzi w kierunku Stevena, staje. Wyjmuje papierosa z papierośnicy, idzie dalej w kierunku Stevena. Howard mija Stevena po lewej stronie, odwraca się i mówiąc dalej spogląda na Mary i Stevena. Howard zapala sobie papierosa.	*Howard:* — Ja osobiście sądzę, że jest chyba wada w teutońskim mózgu, ujawniająca się ilekroć mają dostęp do jakiejś wielkiej siły, coś w rodzaju romantycznej histerii. — Jeśli nawet nie romantycznej, to w każdym razie histerii... ...która zmienia ich z gromady rozsądnych, inteligentnych i nieco sentymentalnych jednostek w niebezpieczny tłum... ...tłum, który jest w stanie uwierzyć, że dostatecznie wielkie kłamstwo nie jest wcale kłamstwem, lecz prawdą. *Mary:* — Steven, robi się późno.	18,46







10

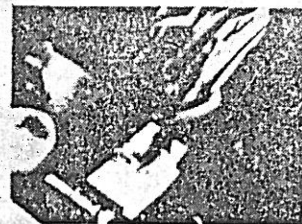


11









14b



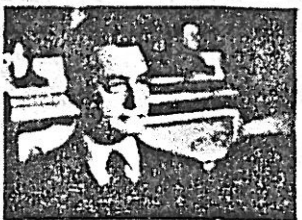
15



16a



16b





Dług. w m

Steven wstaje.

Howard:
— Daj mu skończyć to, co zaczął pić.

Mary wstaje.

Mary:
— Steven, wyjdź już.
Howard:
— Czy nie tracisz głowy, kochanie?
Steven:
— Co to znaczy, Mary?
Mary:
— Howard wie, że nie byliśmy w teatrze.

17 *Pl. am.* Howard, Steven tyłem do kamery po prawej. — 0,9

18 *Pl. am.* Steven, Howard *tyłem do kamery po lewej*

Steven:
— Rozumiem — przykro mi, że musiałeś wykryć to w taki sposób, ale myślę, że będzie lepiej, jeśli będziesz wiedział prawdę.

Film ukazuje Howarda jako rozsądnego, uprzejmego mężczyznę, który przez pewien czas próbował rzeczowo podchodzić do spraw swej żony. Gdy jednak ostatecznie wykrywa, że Mary w tajemnicy spotyka się ze Stevenem, zastawia na nich pułapkę wykorzystując przy tym program teatralny. Charakterystyczne jest, że pragnie uniknąć wulgarnej awantury inscenizując w zamian przemyślane na zimno widowisko. Zachowanie się wszystkich trzech postaci jest przez cały czas najzupełniej poprawne, nikt nie krzyczy, ani też w prymitywny sposób nie wyraża strachu. Howard, zachowując się spokojnie i całkowicie panując na sytuacją, paroma aluzyjnymi zdaniami daje do poznania, iż sprawia mu przyjemność zabawa w kotka i myszkę ze Stevenem i Mary. Sekwencja ma ujawnić poprzez dialog i akcję wrogość, maskowaną gładkim i opanowanym zachowaniem się trójki bohaterów.

Sekwencję rozpoczyna seria zdawkowych, pozornie niewinnych pytań Howarda. W istocie zaś — o czym widzowie wiedzą — zdania są jak najdokładniej przemyślane i mają stworzyć sytuację, która zmusi Mary do przyznania się do kłamstwa. Na wszystkie pytania Howarda dotyczące teatru — Mary daje krótkie, wymijające odpowiedzi i zmienia temat rozmowy.

Unikanie tego tematu z jej strony podkreślone jest przez akcję obrazową: po wypowiedzeniu w uj. 1 „Tak, bardzo" odwraca się i odchodzi w kierunku radia; w uj. 2 znów odpowiada krótko i wymijająco, przechodząc do wazonu z kwiatami, by zmienić temat; w uj. 4 zaczyna podejrzewać, że Howard może wiedzieć o wszystkim i odpowiada machinalnie, bez ruchu; w uj. 6 odpowiada już niemal wrogo i nerwowo wychodzi z kadru, nie próbując więcej zmieniać tematu — tym razem ruch to po prostu nie zamaskowana niczym ucieczka.

Sposób ujęcia tych czterech zdjęć Mary ukazuje stopniową zmianę w jej nastawieniu: najpierw myśli, że uda się ominąć pytania Howarda i wydostać z kłopotliwego położenia, później (4) upieranie się Howarda przy swoim zaczyna jej wydawać się podejrzane. W końcu — choć rozmowa jest dalej zupełnie naturalna i Steven niczego jeszcze nie podejrzewa — Mary wychodzi zdenerwowana z kadru (6), ujawniając swe podejrzenie, że Howard o wszystkim wie.

Ruchy aktora w każdym momencie wzmacniają potencjonalnie wrogi nastrój, Howard jest uprzejmy, niemal nadskakujący: przygotowuje whisky, podaje ognia Stevenowi. Mary w tym samym czasie chodzi nerwowo z miejsca na miejsce, przystaje, znów chodzi. Gdy Howard pyta o restaurację, kieruje jego uwagę ze Stevena na siebie, głośno zamykając adapter. Ma już odpowiedź przygotowaną, a boi się wyraźnie, iż Steven da się niebacznie podejść i wszystko zdradzi.

Następnie w uj. 3 Howard odchodzi od kamery z rękami w kieszeniach i odwraca się, by ukryć uśmiech. Widzowie, wiedząc o jego poprzedniej wizycie w teatrze, zdają sobie przecież sprawę z tego, co ten uśmiech oznacza.

Bliski plan Mary (6) sygnalizuje, że zbliża się kulminacja.

Następnie w uj. 7 Howard celowo prowadzi Mary na miejsce, z którego będzie mogła zobaczyć program teatralny. Akcja opracowana została tak, by podkreślić celowość ruchów Howarda: kamera posuwa się wraz z nim, gdy ten rozmawia z Mary, z przesadną troskliwością prowadzi ją do kanapy i prosi, by usiadła; kamera podjeżdża do Mary, w tle widzimy ręce Howarda nalewającego whisky.

W następnych ujęciach Mary (9 — 13) znowu widzimy ręce Howarda w tle. Jego swobodne manipulacje przy kieliszkach i butelkach kontrastują ze sztywną postawą Mary i stanowią rodzaj symbolu, sugerującego rozmyślność poczynań Howarda.

Howard wie, że Mary prędzej czy później musi zobaczyć program i celowo zmienia temat rozmowy. Jego słowa „patetyczna wiara w siebie samych", „wiara ludzi muskularnych w ich własną siłę" nabierają cech przejrzystej aluzji do Stevena. Mary (uj. 9) zaczyna pojmować ich ukryty sens.

Przychodzi wreszcie punkt kulminacyjny: Mary nagle spostrzega program. Moment zaskoczenia zobrazowany jest w ujęciu jej ręki zatrzymującej się nagle; całą reakcję pokazuje nam duże zbliżenie. Oba te ujęcia (10 i 11) stanowią szczytowy punkt zabawy w kotka i myszkę, prowadzonej przez Howarda — i pokazane są w ciszy.

Howard jednak dalej panuje nad sytuacją: oczekiwał, że tak właśnie będzie i wie, jak wykorzystać sytuację. Jego krótkie uszczypliwe pytanie „Z lodem?" zaprawia scenę zwycięstwa smakiem chłodnej ironii.

Bardzo ważne było tu właśnie określenie długości ujęć; nieme uj. 10 i 11 pozwoliły w pełni ukazać reakcję Mary i spowodowały jednocześnie, że przejście na Howarda wydaje się nagłe. Ujęcie 12 trwa na ekranie tylko tak długo, by publiczność mogła spostrzec wyraz twarzy Howarda. Daje to efekt decydującego krótkiego uderzenia dramaturgicznego.

Teraz, gdy Mary już wie, Howard musi jeszcze wykorzystać swoje zwycięstwo. Jego gest (widziany spoza Mary w uj. 13) informuje nas, że zupełnie podporządkował sobie Mary, która zachowuje się jak marionetka pociągana za sznurek.

Z tą chwilą gra się już skończyła. Krótki montaż zastąpiło długie ujęcie początkowo bez dialogu (14), co pozwoliło na pełne wybrzmienie napięcia dramatycznego sytuacji. Kamera poprowadziła Howarda wokół stołu i przez jego ramię ukazała Mary z góry, podkreślając w ten sposób przewagę męża. Aby jeszcze mocniej zaznaczyć pointę, Howard stawia kieliszek przed Mary z gestem mówiącym „masz za swoje".

Po zwycięstwie nad Mary — Howard rozpoczyna atak na nie podejrzewającego nic Stevena. Gdy ukazano nam już, że Steven dalej nie rozumie co się dzieje (15), widzimy Howarda, jak zabiera się do swej następnej

ofiary. Idzie wolno w kierunku Stevena, wyjmuje papierosa z papierośnicy i odzywając się do gościa tonem ironicznym zapala papierosa. Czuje się zupełnie normalnie i swobodnie, podczas gdy Mary i Steven w niewygodnym położeniu siedzą bez ruchu, jak zahipnotyzowani. Ujęcie trwa bardzo długo i powoli narasta w świadomości widza poczucie dramatyzmu oglądanej sytuacji.

W tym czasie Steven jest jeszcze ciągle zaskoczony tym, co się dzieje, i siedzi nieco sztywno. Potem Mary mówi mu, że Howard wie, jak spędzili wieczór i dwa tchnące wzajemną wrogością ujęcia Stevena i Howarda (17 i 18) sygnalizują ostateczny koniec „zabawy".

Wszystkie pointy obrazowe, o których mówiliśmy dotychczas, akcentowane były sposobem rozmieszczania aktorów i kierunkiem ich ruchu. Pointy zawarte w grze aktorów podkreśla dodatkowo kamera. Np. od uj. 9 kamera stale pokazuje Mary z góry, Howarda zaś z dołu, aby zaznaczyć, że Mary jest w defensywie. W ujęciu 7 kamera podkreśla sposób bycia Howarda, celowo podprowadzającego Mary do obranego miejsca, z którego będzie mogła zobaczyć program teatralny.

Podobnie wielkość poszczególnych kadrów nie jest dowolna — zmienia się zgodnie z zamierzoną strukturą montażową sceny. Gdy atmosfera rozmowy jest jeszcze naturalna i przyjazna (uj. 1 — 3), akcja rozgrywa się w planach ogólnych. Gdy pytania Howarda zaczynają niepokoić Mary, kamera coraz bardziej zbliża się do niej (uj. 4 i 6). Gdy Howard na krótko zmienia temat rozmowy i napięcie na chwilę spada, kamera oddala się od Mary (koniec uj. 7 i uj. 9).

Po tej krótkiej pauzie, zaszczepiającej fałszywe poczucie bezpieczeństwa, nagle w punkcie kulminacyjnym sceny zjawia się na ekranie duże zbliżenie. Każdorazowo wielkość ujęć ukazujących Mary odpowiada aktualnemu napięciu dramatycznemu. Podobnie w momencie rozpoczęcia przez Howarda ataku przeciwko Stevenowi, akcja zaczyna się w ogólnym planie, aby skontrastować swobodny krok Howarda i nieruchome, skrępowane zachowanie się Stevena i Mary. Gdy i Steven dowiaduje się o wszystkim, dwa szybkie, sygnalizujące wrogość ujęcia brutalnie pozbawiają stosunek Howarda i Stevena wszelkich pozorów grzeczności.

Na marginesie warto uświadomić sobie rolę muzyki w omawianej sekwencji. Na początku sceny widzimy, jak Mary uruchamia adapter. Bardzo cicho słychać szybki rytmiczny taniec południowo-amerykański. Podkreśla on nastrój sytuacji nie przeszkadzając akcji. Muzykę wprowadzono także dla efektu, zrealizowanego w chwilę później po cytowanym fragmencie. Gdy Howard jest już gotów do ostatecznej rozprawy ze Stevenem, Mary podchodzi i wyłącza adapter. Nagle kilkusekundowa cisza wzmaga napięcie do momentu, gdy Howard traci panowanie nad sobą i wyrzuca Stevena.

Ogólnie biorąc, najbardziej interesujący jest sposób, w jaki pokazano zdarzenia. W sekwencji tej nie ma praktycznie nowatorstwa ani w sensie dramaturgicznym, ani w dziedzinie narracji obrazowej. W określonym celu pokazano nam program teatralny na stoliku i w ten sposób ostrzeżono nas, co się będzie działo. Zainteresowanie sceną narasta nie z powodu jakiegoś oczekiwanego faktu, który zostaje nam pokazany, lecz w wyniku specyficznego sposobu reagowania bohaterów na tok wypadków. Gdyby widz nie wiedział o programie na stoliku, oglądałby tę scenę oczami Stevena — ze zdziwieniem; chwila, w której Mary po raz pierwszy dostrzega program, byłaby niespodzianką, nie poprzedzoną żadnym napięciem. Pokazywanie jakiegoś zdarzenia w sposób pozornie od-

wrócony jest często używaną metodą realizacji: widzowi zapowiada się w takiej czy innej formie (w tym przypadku przez Howarda umieszczającego program na stoliku) to, co się będzie działo; dzięki temu widz ma dość czasu, by z całą uwagą obserwować, jak reagują bohaterowie na rozwój sytuacji.

Tak oto metoda ujęcia przekształciła dość prostą sytuację dramatyczną w interesującą sekwencję. Z punktu widzenia rozwoju akcji większość czynności w obrazie (i spora część dialogu) jest zupełnie zbyteczna. Jednak właśnie dzięki podkreśleniu szczegółów w obrazie i celowości montażu uzyskano interesującą całość.

Nie ulega wątpliwości, że nacisk położony tutaj na poszczególne pointy nie jest konieczny, ani nawet potrzebny w każdej sekwencji. W wielu wypadkach montaż scen dialogowych ogranicza się do efektownego przedstawienia aktora — najczęściej kasowej gwiazdy. Tendencja taka prowadzi często do pokazywania tylko tych fragmentów gry aktora, których wymowa jest najsilniejsza, zaś resztę dialogu nakłada się na ujęcia pokazujące reakcję na dialogi lub inne przebitki. Wydaje się, że tego rodzaju montaż jest najkorzystniejszy z komercyjnego punktu widzenia. Niemniej jednak wspomnianą technikę doprowadzono do perfekcji, na przykład w niektórych wczesnych filmach dźwiękowych z Gretą Garbo.

W filmie *Królowa Krystyna* („Queen Christina") — który jest przecież filmem Garbo i niczym więcej — uwaga montażysty zdawała się pomijać wszystkie rozważania dramaturgiczne, całą dramaturgię — i skupiać tylko na jednym obrazie samej Garbo. Spotykamy tam niezwykle płynny montaż; powoli, niepostrzeżenie kamera zbliża się do aktorki w całym cyklu coraz bliższych planów. Ujęcia osób reagujących na tekst podawany przez Garbo zamieszczane są zazwyczaj po to, by jak najkorzystniej wypełnić miejsce między jednym ujęciem gwiazdy a następnym. Tymi określonymi środkami montażysta przyczynia się do podkreślenia gry Grety Garbo. Uwypuklenie jej kunsztu aktorskiego jest więc głównym celem filmu.

Nie biorąc nawet pod uwagę tych specyficznych okoliczności montażysta musi śledzić jak najuważniej grę aktorów. Zastosowanie metody wycinania złych fragmentów umożliwia często pokazanie średniej gry aktorów jako dobrej. Montażysta zna jednak inne jeszcze sposoby wygładzenia ostatecznego, ekranowego efektu gry aktorskiej.

Wyeliminowanie i przystosowanie fragmentów gry aktorów jest często konieczne, gdy zdamy sobie sprawę, że czas ich trwania z jakiejś przyczyny nie jest właściwy. Przedłużenie pauzy lub skrócenie jakiegoś epizodu może stanowić o różnicy między słabym a celnym dramatycznie efektem. Problem ten nie ogranicza się do scen dialogowych — precyzja techniczna jest zawsze potrzebna — ale występuje tu dodatkowa trudność: montażysta winien szanować pracę i grę aktora. W scenie akcji czas trwania poszczególnych ujęć bardzo często pozostawia się do rozstrzygnięcia montażyście i może on scenie takiej nadać rytm, jaki uważa za najbardziej właściwy. W scenie dialogowej problem ten jest bardziej złożony, ponieważ aktor swą grą nadaje scenie swój własny rytm. Jeśli montażysta chce przyśpieszyć rytm sceny, może skrócić pauzy między zdaniami, użyć przebitek i ogólnie mówiąc, wyciąć wszystko, co nie jest zafiksowane przez dialog. Robi się tak dość często, szczególnie w przypadku, gdy reżyser w czasie zdjęć nie był pewien rytmu, w jakim mają grać aktorzy. Jednakże podobne ingerowanie w grę aktora może niekiedy wyrządzić

więcej zła niż dobra. Tu i ówdzie zmiana sklejki wygładzając ogólny rytm sekwencji może jednak zakłócić naturalny rytm gry aktorów. Doświadczony aktor o wyrobionym poczuciu rytmu może narzucić sekwencji własny rytm, którego raczej nie należy zmieniać. Momenty poprzedzające podawanie tekstu przez aktora i bezpośrednio po nim następujące są nierozerwalną częścią jego interpretacji danej kwestii i usunięcie ich może obniżyć ogólne oddziaływanie całego dialogu.

Nad problemem tym trudno dyskutować w sposób ogólny, ponieważ mamy do czynienia z bardzo małymi niedociągnięciami, zależnymi ściśle od konkretnego gestu aktora.

Wiele dobrych przykładów uszanowania przez montażystów scen zagranych we właściwym rytmie odnaleźć możemy w filmach z tak doświadczonymi aktorami jak Katherine Hepburn, Bette Davis lub Charlie Chaplin. Sam Chaplin zdaje się całkowicie polegać na swoim bezbłędnym zmyśle rytmu i sprowadza pracę montażysty do sklejania odcinków filmu, które są same w sobie wymowne.

Dziwnym zjawiskiem we współczesnej twórczości filmowej jest fakt, że choć większość filmów opiera się w głównej mierze na dialogu, sceny dialogowe realizowane są w sposób bardziej beztroski i z mniejszą dozą inwencji niż sceny opisowe lub sceny akcji. Szukając stosownego przykładu montażu dialogu mieliśmy ogromne trudności w znalezieniu sekwencji, która wytrzymałaby porównanie pod względem inwencji twórczej i wymowy obrazu z niezliczonymi przykładami wzorowych sekwencji opisowych. Zapamiętane niegdyś sekwencje dialogowe po powtórnym przejrzeniu okazywały się zwykle scenami o znakomitym dialogu i niewiele wnoszącym opracowaniu obrazowym; nie trudno natomiast o setki scen dialogowych, składających się ze statycznych planów średnich, planów ogólnych i planów bliskich — najczęściej zbliżeń — w których dialogu można było słuchać z zamkniętymi oczyma, nie tracąc nic z wymowy dramatycznej.

5. SEKWENCJE KOMEDIOWE

Teoretyczne rozważania na temat śmiechu to zadanie niewdzięczne. Dobry żart samą swoją nielogicznością uparcie wymyka się klasyfikacji. Pisarze, którzy próbowali zanalizować czynniki składające się na powstanie sytuacji komicznej, niewiele osiągnęli — analizowanie żartu prowadzi do jego zagubienia. Na szczęście nie obchodzi nas tutaj pytanie, dlaczego jakaś sytuacja jest śmieszna, a inna nią nie jest. Chcemy natomiast przedyskutować, w jaki sposób (mając z góry nakreśloną komiczną sytuację) można ją przedstawić w formie najbardziej śmiesznej. Choćby pierwotny pomysł był najlepszy, dowcip można wyeksponować lub „zamordować", zależnie od sposobu jego przedstawienia.

Od razu dostrzegamy pewne różnice w podejściu montażysty do filmów poważnych i do komedii. Podczas gdy w poważnym filmie reżyser zazwyczaj snuje rzeczową, opartą na faktach opowieść, komedia może rozwijać się pomyślnie w okolicznościach śmiesznych, celowo zniekształconych. Montażysta poważnego filmu musi dążyć do stworzenia płynnego ciągu obrazów, ponieważ szorstki, rwący się tok narracji filmowej, jeżeli nie jest podporządkowany jakimś specjalnym celom — rozprasza uwagę widza i bezpodstawnie odwołuje się do jego tolerancyjności. Z drugiej strony w komediach nie jest niezbędne przekonywanie widza o czym-

kolwiek, a rzeczą konieczną jest jedynie śmieszenie go. Nie będzie błędem, jeżeli osiągniemy to za pomocą surowego cięcia montażowego, naruszenia ciągłości lub innych nierealistycznych zniekształceń. Najbardziej śmieszne są często te filmy, w których montażysta nie krępował się prawami rządzącymi obiektywną rzeczywistością i skoncentrował się wyłącznie na wydobyciu maksimum śmieszności z każdej sytuacji.

Od początków filmu dźwiękowego komedia filmowa coraz bardziej stawała się domeną gag-menów. Tacy aktorzy komediowi, jak na przykład Bob Hope lub Danny Kaye, opierają się w bardzo poważnym stopniu na dowcipie czysto słownym. Stroją swoje żarty w sposób kontrolowany wyłącznie przez ich subiektywny zmysł rytmu — montażysta musi tylko nadać opowieści takie tempo, by można było w niej umieścić w sposób najbardziej efektowny wszystkie dowcipy. W praktyce znaczy to, że montaż musi szybko prowadzić naprzód akcję. Dramaturgia tych komedii jest często tylko rusztowaniem dla popisowych gagów aktora. Jeśli film nie ma być nudny, węzłowe momenty opowiadania muszą być relacjonowane bardzo zwięźle, aby dowcipy mogły następować szybko po sobie. Prowadząc akcję w tempie szybkim, montażysta powinien jednak przewidzieć pewne rezerwy czasu na śmiech widzów. Salwy śmiechu nagradzające jeden żart, mogą zagłuszyć następny, lepiej jest jednak zaryzykować, że widz straci parę dowcipów pozwalając by następowały one zaraz po sobie, niż wskutek złych wyliczeń pozostawić za długie przerwy. Należy mieć do dyspozycji raczej zbyt dużo żartów niż za mało, nie tylko dlatego, że niektóre z nich okażą się „niewypałami" — śmiech widzów jest w pewnym stopniu uwarunkowany tym, co działo się na ekranie w poprzedniej scenie. Kiepski żart, podany po serii dowcipów, które rozśmieszyły widzów do łez, zostanie dobrze przyjęty; po nudnym fragmencie akcji — może nie wywołać nawet uśmiechu.

Podstawowym zadaniem montażysty lekkich, skrzących się słownym humorem komedii jest po prostu podanie, powiązanie dowcipów. Bardzo rzadko obchodzi go bezpośrednia istota samego dowcipu; im lepsze poczucie rytmu u aktora, tym mniejszy wkład montażysty w ostateczny efekt komiczny.

W komedii o charakterze obrazowym sprawa ma się wręcz odwrotnie. Tutaj odpowiedzialni są przede wszystkim reżyser i montażysta. Ilość dowcipów obrazowych jest wszakże bardzo ograniczona — niemal wszystkie zahaczają mniej lub więcej o temat człowieka, który doznaje fizycznych obrażeń lub w jakiś sposób traci swoją godność. Stają się one zabawne właśnie przez sposób ich przedstawienia. Ciśnięcie komuś w twarz ciastka z kremem, jeśli jest źle zdjęte i zmontowane, może być po prostu niesmaczne. Tylko dokładne przemyślenie, co decyduje o komizmie konkretnej sytuacji, i konsekwentne zdjęcie oraz montaż scen mogą przekształcić niewyszukany „kawał" w sytuację rzeczywiście komiczną.

David Lean opisał, w jaki sposób można potraktować najstarsze, wielokrotnie wykorzystane już gagi obrazowe.

Wyobraźmy sobie dwa ujęcia:

1 *Flip i Flap biegną ulicą w planie ogólnym. Po piętnastu mniej więcej sekundach Flap pośliznął się, pada na trotuar.*

2 *Zbliżenie skórki od banana, leżącej na trotuarze. Po paru chwilach stopa Flipa zjawia się w kadrze, ślizga o skórkę, znika.*

Gdzie wcięlibyście zbliżenie skórki od banana?... Odpowiedź nie ma nic wspólnego z płynnym przejściem... Patrząc na te dwa ujęcia tylko z punktu widzenia jak najbardziej płynnego przejścia wydawałoby się, iż najlepszym miejscem do wcięcia skórki od banana jest chwila, gdy stopa zjawia się w kadrze, poprowadzenie kadru aż do zwrotnego momentu — przewracania się i powrót na plan ogólny

6*

w chwili, gdy się Flap wywraca. Oba cięcia byłyby płynne i widzowie śmieliby się na widok upadku Flapa. Mogliby jednak śmiać się z tej sceny jeszcze bardziej.

Odpowiedź, to bardzo stara maksyma komediowa: *Powie[illegible], co masz zamiar zrobić. Zrób to. Powiedz im, że to zrobiłeś.* Innymi słowy, scena powinna być tak zmontowana:

1 *Średni plan Flipa i Flapa biegnących ulicą.*
2 *Zbliżenie skórki od banana leżącej na trotuarze* (powiedziałeś widzom, co masz zamiar zrobić, i zaczynają się śmiać).
3 *Średni plan Flipa i Flapa biegnących ulicą* (widzowie będą się jeszcze głośniej śmiać). *Przetrzymaj to ujęcie jeszcze kilkanaście sekund, zanim Flap upadnie na trotuar* (jest bardzo prawdopodobne, że widzowie nagrodzą cię homeryckim śmiechem. Powiedziałeś im, co masz zamiar zrobić, i zrobiłeś to... Jak im teraz powiesz, że to zrobiłeś?).
4 *Zbliżenie Flipa gestykulującego rozpaczliwie.* (Widzowie znów będą się śmiać.[7])

Dlaczego ta druga wersja montażowa spotka się z o wiele gorętszym przyjęciem niż pierwsza?

Jakaś satysfakcja i rozbawienie na widok przykrych przygód lub utraty godności przez innych (szczególnie przez opasłych aktorów komediowych) zdaje się być reakcją powszechną. Nie jest to jedyne źródło humoru, niemniej jednak — jedno z silniejszych. Przyjmując wspomnianą zasadę, że widz ubawi się przykrą przygodą Flapa, montażysta szczególnie podkreśla bezradność aktora.

Uj. 2 po prostu oznajmia, co zajdzie za chwilę — czyni ono widza niejako mądrzejszym od ofiary żartu i daje mu zabawne poczucie wyższości. Ponieważ widz już wie o skórce od banana, zaś Flap (biedny głupiec) nie domyśla się niczego, wygląda przez to jeszcze śmieszniej. To poczucie wyższości zaostrza komizm, którego działanie można przeciągnąć w czasie; parę sekund oczekiwania na początku uj. 3 daje sposobność do pełnego wyzyskania dowcipu. Wcięcie (uj. 4) rozpaczliwego gestu Flipa powoduje reakcję w rodzaju: „A nie mówiłem?" — która jest właśnie potrzebna. Następstwo ujęć — jak to podkreślił David Lean — jeśli rozpatrujemy je w sensie płynności cięć, bynajmniej nie jest idealne. Natomiast każde z trzech cięć zawiera oddzielną pointę, która pokazuje nowy, coraz śmieszniejszy aspekt jednej i tej samej sytuacji. Nieistotna wówczas wydaje się ewentualność kwestionowania podobnych cięć od strony płynności obrazu.

Montaż omówionego zdarzenia można uważać za wzorzec montażu wszelkich filmowanych dotąd żartów typu przewracania się o skórkę od banana i ciskania ciastkami z kremem. Zarówno metoda montażu, jak i efekt filmowy są jak najbardziej proste i skuteczne. W praktyce ciągłość filmowa może być o wiele bardziej złożona, lecz zawsze obowiązuje zasada pokazywania tego samego żartu w różny sposób. Oto przykład.

NIEWIDZIALNY DETEKTYW[8])

Fragment aktu IX

Jedna z serii komedii Toppera. Spisek, którego celem jest morderstwo — przedstawiony ironicznie — stanowi osnowę akcji komedii. Akcja toczy się w starym wiejskim dworku, pełnym drzwi-pułapek i półek bibliotecznych, zakrywających tajemne przejścia. W bibliotece stoi krzesło-wywrotka, które w odpowiednim momencie obraca się wokół osi i wrzuca siedzącego do głębokiej studni znajdującej się pod domem. Studnia ma połączenie z morzem.

---

[7]) *Praca zbiorowa:* Working for the Films. Zebrał Oswell Blakeston. Focal Press 1947; s. 29. Cytat pochodzi z rozdziału „Reżyseria filmowa" pióra Davida Leana.
[8]) patrz s. 72.

Topper (Roland Young), spokojny, nieefektowny człowieczek, mimo woli zamieszany w śledztwo, próbuje, raczej bez skutku, znaleźć jakieś poszlaki. Jego żona (Billie Burke) miła, roztargniona kobieta nie docenia powagi sytuacji; Eddie (Rochester) — ich służący, Murzyn, jest niezmiernie przerażony wszystkim, co się wokół dzieje.

			Dług. w m.
1	Biblioteka. Topper wychodzi z głębi (z lewej) i podchodzi do pani Topper (na pierwszym planie po prawej). Eddie stoi w głębi po lewej.	*Pani Topper:* — No, gdzie ona jest? *Topper:* — Kto?	2,78
2	*Pl. półśr.* Topperowie.	*Pani Topper.* — Doskonale wiesz, kogo mam na myśli. Ta... dziewczyna. *Topper:* — Nie było tu żadnej dziewczyny. *Pani Topper:* — Była, była. Słyszałam was w pokoju oboje.	3,14
3	*Jak w uj. 1.* Eddie podchodzi do krzesła i siada. Topperowie nie patrzą na niego. Eddie siedzi na krześle, krzesło obraca się, wrzuca go w dół studni, po czym powraca do poprzedniej pozycji.	*Eddie:* — Proszę wybaczyć, Mr Topper, ale robi się późno. Czy nie można by tego rozstrzygnąć w domu? *Pani Topper:* — Edwardzie, nie przerywaj. *Eddie:* — Tak, proszę pani. *Gdy krzesło zaczyna powracać do poprzedniej pozycji.* *Pani Topper:* — Myślę, Kosmo, że po dwudziestu latach małżeństwa nie powinieneś mnie oszukiwać. Pamiętam nasz miodowy miesiąc w Atlantic City. Obiecałeś mi, że nigdy nawet nie spojrzysz na inną.	6,16
4	*Ujęcie ze studni:* Eddie spada w przestrzeń.	*Eddie:* — M-i-s-t-e-r T-o-p-p-e-r!	0,6
5	Eddie ląduje na dnie studni.	*Plusk wody.*	1,4
6	Foka na brzegu szczeka radośnie, klepie się płetwami.	*Szczekanie foki.*	

Następne 60 metrów filmu to sceny, w których przyjemny młody bohater walczy z zamaskowanym mordercą i ocala bohaterkę. Następnie wracamy znów do biblioteki.

7	*Pl. półśr.* Topperowie. Topper podchodzi do krzesła.	*Topper:* — Klaro, proszę cię — miałem straszną noc... *Eddie:* (zza kadru) — Szefie, uwaga.	2
8	*Pl. śr.* Eddie cały mokry u drzwi biblioteki — *kamera panoramuje za nim,* gdy biegnie do Topperów. Wreszcie cała trójka *jest w kadrze.*	*Eddie:* — Niech pan nie siada na tym krześle. *Pani Topper:* — Edwardzie, czy nie przestaniesz przerywać? (spogląda na Edwarda) — Przecież ty jesteś cały mokry. — Czy pada na dworze? Ach, prawda, nie wychodziłeś...	5,54
9	*Pl. półśr.* Topperowie.	— A w pokoju deszcz nie może padać. A — jeśli całą noc padał, to wszystko jasne.	1,24
10	*Pl. śr.* Eddie *jak w uj. 8.*	*Topper:* — Kochanie, dłużej nie wytrzymam.	4,10

		Dług. w m
Topper chce usiąść na fatalnym krześle.	*Eddie:* — Szefie, to krzesło jest zwodnicze, niszczycielskie i niegodne zaufania — oto głos doświadczenia.	
Topper wstaje.	*Topper:* — O CZYM ty mówisz?	
11 *Pl. śr.* Eddie.	*Eddie:* — Szefie, siada pan na tym krześle i zaczyna się coś dziać. I to szybko.	0,98
12 *Pl. półśr.* Topperowie *jak w uj. 9.*	*Topper:* — Nie gadaj bzdur *Eddie* (zza kadru)· To nie bzdury, poważnie...	1.50
13 *Pl. półśr.* Topperowie, Eddie. Eddie podchodzi do krzesła, siada. Krzesło obraca się jak poprzednio.	*Eddie:* — Proszę spojrzeć, szefie, siadam na tym krześle oto tak. Zakładam nogę na nogę oto tak. Opieram się oto tak — i znów odjazd.	5.09
14 *Pl. śr.* Topperowie patrzą na krzesło.	*Pani Topper:* — Cóż to za GŁUPI sposób opuszczania pokoju? Dlaczego nie wyszedł przez drzwi?	1.32
15 Eddie spada w dół *jak w uj. 4.*	*Eddie.* — M-i-s-t-e-r T-o-p-p-e-r!	0.56
16 Eddie ląduje w wodzie *jak w uj. 5.*	*Plusk wody.*	1
17 *Pl. śr.* Topperowie.	*Pani Topper* (niewzruszona): — Więc, jak mówiłam...	

W całej sekwencji spotykamy tylko jeden komiczny incydent, trzeba było jednak zacytować ją w całości, gdyż zarówno realizacja, jak montaż stanowią tutaj szczegółowo opracowaną ilustrację motywu obracania się krzesła.

Topperów zastajemy w trakcie małżeńskiej sprzeczki. (Topper był poprzednio w nieco kompromitującej sytuacji z inną kobietą i pani Topper ma się na baczności.) Dlatego też w czasie wszystkich straszliwych przejść Eddiego, państwo Topper są zbyt zajęci własnymi kłopotami, by cokolwiek zauważyć. Jak później zobaczymy, ma to istotne znaczenie dla rozwiązania całej sekwencji. Następnie — uj. 2 użyto specjalnie w celu stwierdzenia, że Topperowie nie mogli widzieć krzesła-pułapki. Oba założenia były konieczne — inaczej pierwszy wypadek nie miałby sensu.

Samo obracanie się krzesła jest pokazane w następujący sposób: W uj. 3 Eddie podchodzi do krzesła — widz wie co nastąpi, jeśli Eddie usiądzie — i gotów jest do przyjęcia żartu (przypominamy skórkę banana). Następnie, gdy krzesło powraca do normalnego położenia, pani Topper wygłasza perorę o niewierności męża bez żadnego związku z tą sprawą. Po wywróceniu się krzesła, przez 3 metry filmu słuchamy pani Topper i dopiero gdy skończyła — powracamy do Eddiego, lecącego w dół studni. W ten sposób montażysta z jednego dowcipu zrobił trzy.

Po raz pierwszy śmiejemy się uświadomiwszy sobie, że krzesło się obróci; po raz drugi widząc panią Topper w błogiej nieświadomości tego, co się dzieje; po raz trzeci — po powrocie do bezradnego, zapomnianego Eddiego. Jasne jest, że realizator nie ma żadnych pretensji do realizmu. Prawidłowe cięcie przeniosłoby nas od razu po momencie obrotu krzesła do uj. 4.

Po omawianym incydencie następuje sekwencja nieistotna dla naszych rozważań, po czym powtórnie widzimy całą procedurę z krzesłem. Tym razem widz od początku wie co nastąpi i scena jest wręcz farsowa. (Na przykład — zupełne głupstwa, wypowiadane przez panią Topper w uj. 8 i 14 oraz przyśpieszony montaż). Od chwili powtórnego pojawienia się Eddiego aż do końca ujęcia 13 jest zupełnie jasne, że cała scena powtórzy

się. Uj. 13 doprowadza skomplikowaną konstrukcję do punktu kulminacyjnego i sam incydent jest zmontowany jak poprzednio: z ujęcia obracającego się krzesła nie przechodzimy bezpośrednio na spadającego w dół Eddiego, lecz widzimy retardacyjne uj. 14. (Ilekroć aktor komediowy robi podwójny żart, robi to zawsze tą samą metodą.) Jak poprzednio, z jednego dowcipu powstają trzy za pomocą prostego przejścia do innej akcji w momencie krytycznym. Dodatkowa kwestia pani Topper wywołuje jeszcze jeden wybuch śmiechu. Wiemy, że *nie widziała* Eddiego upadającego po raz pierwszy i oczekujemy, że teraz okaże jakieś zainteresowanie. Słyszymy zaś słowa: „Cóż to za *głupi* sposób opuszczania pokoju..."

Godny uwagi jest fakt, że identycznie ta sama sytuacja komiczna i identycznie ten sam cykl wydarzeń przedstawione zostały dwa razy z drobnymi tylko zmianami. Drugiej wersji towarzyszy jeszcze większy śmiech. Podobne powtarzanie dowcipów jest oczywiście stałą zasadą komedii: co było śmieszne raz, będzie śmieszne i po raz drugi. Ponowne ukazanie całego incydentu powoduje, iż jego ofiara wygląda jeszcze bardziej komicznie — i stąd większy śmiech.

Innym uderzającym przykładem osiągnięcia komicznego efektu przez powtórzenie jest uj. 6. W poprzedniej sekwencji Eddie raz już znalazł się w wodzie i widzieliśmy, jak próbował wdrapać się na brzeg. Za każdym razem, gdy się ledwo oparł o brzeg, przyczołgiwała się szybko foka, z radosnym pomrukiem uderzała go pyskiem w czoło i strącała znów do wody. Epizod ten miał miejsce poprzednio i od tego czasu choć na krótko, lecz kilkakrotnie pojawił się na ekranie. Zanim Eddiemu udało się wreszcie wspiąć na brzeg, odnosiliśmy wrażenie, że zabawa taka trwa dość długo. Później w uj. 6 już tylko krótko widzimy fokę, ale wystarcza to do zasugerowania nam, że utarczka zacznie się od nowa. Nie ma potrzeby pokazywania całego jej przebiegu: foka szczeka i uszczęśliwiona klepie się płetwami, przeczuwając zabawę — resztę widz może sam sobie wyobrazić. Efekt komiczny został tu wywołany tylko dzięki montażowi — proste wcięcie foki w określonym miejscu nabrało nagle komicznego znaczenia.

Podobna sytuacja ma miejsce w filmie *Miasto bez maski*. W jednej z końcowych scen kilku policjantów przebiega pewną dzielnicę Nowego Jorku, poszukując mordercy. Znużeni wchodzą do każdego domu i sklepu, zatrzymują nawet ludzi na ulicy i pokazują im fotografię poszukiwanego. Potem jeden z nich znajduje kryminalistę i zaczyna się pogoń. W trakcie pełnej napięcia pogoni nagle widzimy nieoczekiwane ujęcie: bardzo zmęczony policjant dalej skrupulatnie wypytuje przechodzącą kobietę: „czy nie widziała pani tego człowieka?"

Zdjęcia dokonano zapewne jako fragmentu poszukiwania i potem odrzucono. Wydobycie go z właściwego kontekstu i umieszczenie w nieoczekiwanym miejscu sprawia, że staje się ono śmieszne.

Bardziej skomplikowany efekt komiczny uzyskano w filmie *Przedstawienie* („The Set-up") w czasie skądinąd poważnej sceny meczu bokserskiego. Podczas walki montażysta stale powraca do typowych postaci kibiców: niewidomego, któremu przebieg meczu opowiada przyjaciel; gamoniowatego chłopaka, wykonującego ruchy bokserów; dostojnej starszej pani bezlitośnie wrzeszczącej: „Zabij go" i wreszcie grubasa, który się beztrosko objada. Grubas został wprowadzony w celu uzyskania efektu odprężenia zabarwionego humorem. W pierwszej rundzie widzimy jak je on parówkę, w drugiej ssie cukierki, w trzeciej orzeszki, wreszcie w ostatniej — pije lemoniadę. Komizm sytuacji rodzi się z tego, że grubas, choć całkowicie

przejęty walką, nie może jakoś wstrzymać się od jedzenia. Sposobem realizacji zaakcentowano komiczny efekt tej sceny: po ujęciu z parówką w pierwszej rundzie dano nam do zrozumienia, że grubas jeszcze je w drugiej, je w trzeciej, i wreszcie gdy zjadł wszystko — popija. Chodzi o to, że je bez chwili przerwy — i że to nasze przekonanie pogłębia się z każdym nowym ujęciem, w którym widzimy grubasa.

Dwa ostatnio cytowane epizody są w swej koncepcji żartami montażowymi. Ujęcie zmęczonego policjanta w *Mieście bez maski* i różne ujęcia grubasa w *Przedstawieniu* same w sobie nie są śmieszne. Dopiero przez umieszczenie ich w konkretnym kontekście montażysta sprawił, iż stały się śmieszne. W każdym przypadku montażysta wprowadzał dane ujęcia, jak gdyby wbrew nastrojowi zasadniczego wątku fabularnego i przez to uzyskał efekt komiczny.

W jaki sposób właściwie osiąga się tego rodzaju efekty komiczne? Spójrzmy najpierw na anegdotę literacką i zastanówmy się, jak ona oddziałuje.

Kobieta w stroju wdowim płacze nad grobem.

— Niech się pani pocieszy — mówi współczujący przechodzień — niebiosa są miłosierne. Żyje gdzieś inny mężczyzna prócz pani męża, z którym może pani być szczęśliwa.

— Żył taki — zaszlochała — żył taki, lecz oto jego grób.[9])

Istotą tego żartu jest zasugerowanie fałszywego wniosku i obalenie go. Sformułowania podpowiadają początkowo, iż kobieta opłakuje swego męża — czytelnik odczuwa dla niej chwilowe współczucie i zostaje nieoczekiwanie, a przy tym komicznie zawiedziony. Metodę tę bardzo często stosuje się w komedii. Na przykład wszystkie dowcipy absurdalne oddziaływają w myśl wspomnianej zasady.

Z podobnym dowcipem spotykamy się w filmie *Miasto bez maski*. Wśród emocjonującej pogoni ujęcie zmęczonego policjanta stanowi nieoczekiwane przeciwieństwo tego, co spodziewaliśmy się zobaczyć. Dano nam do zrozumienia, że policja doskonale poradziła sobie z wytropieniem zbrodniarza — i nagle pokazuje się nam jednego z policjantów, który znalazł się absolutnie poza tokiem rozgrywających się wydarzeń. Nieoczekiwany kontrast staje się śmieszny. Z punktu widzenia montażysty ważne jest, by uprzednio dostatecznie przekonać widza o sprawności innych policjantów — w przeciwnym bowiem razie ujęcie to nie będzie niespodzianką. Innymi słowy — montażysta musi najpierw spowodować w widzu fałszywe pojmowanie wydarzeń i dopiero wówczas efekt zaskoczenia może być pełny.

Szeroko rozbudowany przykład tego rodzaju „demaskującego" dowcipu daje nam film *Trzeci człowiek* („The Third Man"), gdzie Joseph Cotten zostaje porwany przez ponurego taksówkarza i zawieziony do tajemniczego zamku: przyjmujemy, iż porwanie jest dziełem nie liczącej się z niczym bandy szantażystów i oczywiście spodziewamy się najgorszego. Widzimy natomiast Cottena serdecznie witanego przez przedstawicieli towarzystwa literackiego, którzy proszą go o wygłoszenie przemówienia na wiecu. (Identycznego niemal rozwiązania użył Hitchcock w filmie *Trzydzieści dziewięć kroków* („Thirty-nine Steps"), gdzie Robert Donat umykając przed prześladowcami nagle znajduje się na wiecu politycznym.) I tutaj znów dowcip rodzi się z konsekwentnej, przemyślanej budowy sekwen-

---

[9]) *Ambrose Bierce:* Opowieści fantastyczne — Jonathan Cape, Biblioteka Podróżnicza 1927; s. 244. Anegdotę tę cytuje Eisenstein w książce „Film sense" — dla zilustrowania zasad montażu.

cji: im bardziej tajemnicze porwanie, tym zabawniejszy będzie efekt komiczny.

Sposób montażu tego epizodu jest zupełnie różny od zastosowanego przy montowaniu gagu ze skórką banana. Podczas gdy Flap biegnie ulicą, montażysta ukazuje nam skórkę banana *przedtem*, nim Flap może ją zobaczyć. Zanim Flap przewróci się, wiemy już co nastąpi. W przykładzie z *Trzeciego człowieka* montażysta postępuje inaczej. Nie tylko nie mówi co nastąpi, ale celowo wprowadza nas w błąd. Oba incydenty są zmontowane w sposób ostro kontrastujący: w pierwszym przypadku dowcip polega na *przewidywaniu* wydarzeń, w drugim — na *zaskoczeniu, niespodziance*. W pierwszym przypadku Flap okazuje się głupcem. Dowcip jest wymierzony przeciw aktorowi i fakt, że widz wie co nastąpi, czyni upadek Flapa jeszcze śmieszniejszy. W porwaniu z *Trzeciego człowieka* dowcip jest, jak widzimy, skierowany przeciw widzom. To my jesteśmy dość łatwowierni, by uwierzyć, że nastąpi coś strasznego i dowcip rodzi się z nagłego odkrycia, iż było to wiele hałasu o nic. W każdym przypadku reżyser i montażysta rozumieli właściwe źródło dowcipu i odpowiednio zmontowali scenę.

6. SEKWENCJE MONTAŻOWE

Terminowi „montaż" nadawano tak wiele różnych znaczeń, że potrzebuje on definicji. Niegdyś reżyserzy rosyjscy stosowali termin „montaż" jako synonim montażu twórczego, do dziś dnia zaś określenie to we Francji oznacza tylko *techniczny proces montażu*. Określenie *sekwencja montażowa*, używane w wytwórniach angielskich i amerykańskich, oznacza coś jeszcze bardziej specyficznego i ograniczonego: odnosi się ono do krótkich sekwencji złożonych z nie powiązanych ze sobą obrazów o charakterze impresyjnym, połączonych zazwyczaj przenikaniami, zdjęciami nakładanymi lub roletkami. Takie sekwencje montażowe stosuje się dla przedstawienia upływu czasu, zmiany miejsca akcji i wszelkich innych zmian. Właśnie tym ostatnim rodzajem sekwencji montażowej chcemy się tutaj zająć.

Sam rodowód tego określenia świadczy o tym, iż współczesne sekwencje montażowe zawdzięczają swe narodziny wczesnym eksperymentom radzieckim, z których rozwinęły się do swej dzisiejszej postaci. Ich cechą wspólną z wczesnymi filmami radzieckimi jest używanie krótkich odrębnych treściowo odcinków taśmy. Na tym jednak podobieństwo się kończy: podczas gdy Rosjanie kształtowali swoje filmy przy pomocy wyrazistych przeciwstawień poszczególnych ujęć, sekwencje montażowe w ich dzisiejszej postaci przemawiają zbiorczym, ogólnym efektem całej serii ujęć. Tam gdzie sekwencje rosyjskie rozwijały się stopniowo: ujęcie A kontrastuje z ujęciem B (z tego zestawienia wynika coś nowego), to z kolei kontrastuje z ujęciem C itd. — współczesna sekwencja montażowa mówi: ujęcie A plus ujęcie B plus ujęcie C... plus ujęcie X widziane łącznie oznaczają przejście od wydarzenia A do X. Ponieważ celem współczesnej sekwencji montażowej jest przekazanie cyklu zdarzeń, które wspólnie oznaczają jakieś przejście, więc zestawienia poszczególnych ujęć ze sobą okazują się nieistotne, a nawet mogą wprowadzać w błąd.

Wszystko to wskazuje, że podobieństwo między montażem w sensie rosyjskim a współczesną sekwencją montażową kończy się na tym, że obie metody posługują się cyklami szybko po sobie następujących ujęć. Naj-

bardziej rozpowszechniona współczesna sekwencja montażowa jest po prostu wygodnym sposobem pokazywania szeregu faktów o niewielkim znaczeniu emocjonalnym, ale koniecznych dla zrelacjonowania akcji. Używa się jej do skrótowego odtworzenia wydarzeń, których pełne przedstawienie nastręczałoby zbyt wiele kłopotów lub faktów, które choć ważne dla rozwoju akcji — nie zasługują na szczegółowe opracowanie.

Zilustrujemy to przykładem. W zakończeniu filmu Carola Reeda *Trzeci człowiek* Major Calloway (Trevor Howard) próbuje przekonać Holly Martinsa (Joseph Cotten), iż policja wie o tym, że przyjaciel Martinsa, Harry Lime (Orson Welles), popełnił różnego rodzaju zbrodnie. Martins nie chce uwierzyć w winę swego przyjaciela. Calloway musi przeto dowieść swej słuszności przedkładając szereg dowodów. Aby widzowie dowiedzieli się, że Calloway rzeczywiście przekonuje Martinsa przy pomocy licznych dowodów, trzeba by to pokazać w całości, tj. wprowadzić długą, dramaturgicznie pustą sekwencję właśnie w momencie, gdy akcja zbliża się do punktu kulminacyjnego. Trudność tę rozwiązano tworząc krótką sekwencję montażową z ujęciami odcisków palców, dokumentów, przedmiotów należących do Lime'a itd. W ten sposób pokazano widzom, iż Martins został przekonany o winie swego przyjaciela, a tok akcji został zwolniony tylko na chwilę.

Przykład ten wskazuje na sposób używania sekwencji montażowych we współczesnych filmach fabularnych i jednocześnie zwraca uwagę na jego ograniczenia. Sekwencja ta, jak większość dziś stosowanych, nie wywołuje żadnego efektu emocjonalnego. Jest konieczna dla płynnego rozwoju akcji, lecz sama w sobie — emocjonalnie neutralna.

Szczegóły opracowania sekwencji montażowych ustala się zazwyczaj w końcowym etapie produkcji, gdy oczywiste już jest, co i jak sekwencja musi wyjaśnić. Scenarzysta ogranicza się często tylko do notatki w rodzaju: „Przenikanie na scenę 75; pokazujemy w montażu ogólnonarodowe skutki strajku powszechnego". Realizując to, musi się przede wszystkim wyselekcjonować sprawy, które należałoby podkreślić i następnie, wykorzystując ujęcia archiwalne lub materiał specjalnie zdjęty, zestawić go tak, by uzyskać pewną ciągłość filmową. W czasie montażu sekwencji montażysta winien mieć na uwadze przede wszystkim jej tempo: każdy obraz powinien pozostawać na ekranie nie dłużej niż trzeba dla uchwycenia jego treści. Należy dojść do pełnej równowagi poszczególnych drobnych tematów, by uzyskać pewność, że żądany efekt — w tym wypadku — „ogólnonarodowe skutki strajku powszechnego" — zostanie osiągnięty w sposób przekonywający. Zbytnie rozwinięcie tylko jednego aspektu tematu — na przykład faktu, że studenci pomagają prowadzić autobusy — może spowodować niepożądane odwrócenie uwagi widza od spraw zasadniczych.

O szczegółach technicznych opracowania sekwencji montażowych niewiele można konkretnie powiedzieć. Ustaliwszy sprawy zasadnicze montażysta powinien tylko osiągnąć w sekwencji ciągłość filmową możliwą do przyjęcia. Może nawet poeksperymentować przy określaniu poszczególnych miłych dla oka przenikań, zdjęć nakładanych lub roletek. Jeżeli ciągłość filmowa jest przejrzysta, szczegóły jej kształtowania przestają być sprawą zasadniczą. Wystarczającym kryterium jest tu gust indywidualny.

Dwu rzeczy montażysta musi się wystrzegać. Po pierwsze — sekwencja montażowa oddziałuje (jeśli można tak powiedzieć) na innej płaszczyźnie rzeczywistości niż sama opowieść filmowa. Ma ona wypełnić praktycz-

ną funkcję powiązania poszczególnych odcinków opowiadania — musi więc czynić to szybko. Zbyt długa sekwencja montażowa niweczy efekt, dla którego powstała i niekorzystnie oddziałuje na resztę opowieści.

Po drugie — sekwencję montażową należy odbierać jako zamkniętą całość. Ciągły, możliwie zwarty pasaż muzyczny podkładany jest zazwyczaj w celu powiązania całego cyklu obrazów i podkreślenia rytmu przemijających wydarzeń. Źle zaplanowana sekwencja montażowa ze skrawkami realistycznego dialogu wplatanymi między ogólne, nakładające się na siebie obrazy — może stać się szkodliwą przesadą.

Z tego co dotychczas powiedziano, powinno jasno wynikać, że praktyczne względy ciągłości filmowej przemawiają za możliwie oszczędnym i ograniczonym używaniem sekwencji montażowych. Wprowadzenie szybkiej sekwencji o charakterze impresyjnym, w której widz ogląda akcję jakby z pewnej odległości, może rozwiać złudzenie autentyzmu opowieści filmowej, ponieważ zmusza nagle widza do oglądania jej w zupełnie innym, mniej osobistym świetle.

Nagłe przechodzenie od naturalistycznej opowieści do sekwencji montażowych było zjawiskiem szczególnie częstym w wojennych filmach angielskich i amerykańskich. Często sekwencja montażowa ukazująca ofensywę, masowe lądowanie lub przygotowanie natarcia wprowadzana była do opowieści mówiącej o losach jakiejś grupy konkretnych ludzi; prawie zawsze, gdy opowieść przenosiła się z płaszczyzny osobistej na ogólną, następowało osłabienie napięcia dramatycznego. Dobrego przykładu dostarcza tutaj film Edwarda Dmytryka *Powrót do Bataan* („Back to Bataan"), który opowiada o grupie ludzi zaangażowanych w wypełnieniu pewnej misji specjalnej; po jej skończeniu następuje sekwencja montażowa, zawierająca ujęcia wybuchów i walk nałożone na mapę pól bitwy. Rodzi się więc przekonanie, że podobne rzeczy dzieją się na całej wyspie. Nagłe przejście od dramatycznego wątku przeżyć jednostki do dziennikarskiego montażu bez wątpienia rozszerza kontekst opowieści, ale w sposób równie oczywisty powoduje zupełny spadek napięcia dramatycznego.

Z tej właściwie przyczyny sekwencja montażowa typu czysto łączącego coraz bardziej popada w niełaskę. Gdy tylko jest to możliwe, reżyserzy ostatnio starają się unikać ogranych obrazów montażowych: spadających liści, kalendarzy, kół pociągu — wszystkich tych symboli, które stały się już schematami — i próbują konieczne przejścia tworzyć w sposób bardziej ekonomiczny. Długie sekwencje lokomotyw, kół, szyn i tym podobne, stosowane w celu pokazania zmiany miejsca akcji, są zazwyczaj zupełnie zbyteczne; napomknięcie, że bohater ma przenieść się na inne miejsce, przenikanie, pierwsze ujęcie sytuujące lub kwestia w dialogu zazwyczaj zupełnie wystarczają. Podobnie przejście czasowe — tak często używane w postaci spadających kartek kalendarza — może być osiągnięte prostym sformułowaniem w dialogu, nagłym cięciem na inną scenę, bądź też zmianą nastroju bohaterów, ukazywanych w różnym czasie.

Użytkowe sekwencje montażowe stosowane były dotychczas zbyt często, natomiast sekwencje montażowe zaplanowane w scenopisie i stanowiące akcent dramatyczny były, jak dotąd, zjawiskiem niemal wyjątkowym. W niektórych filmach napotykamy przykłady wskazujące, że ta forma montażu użyta w sposób inteligentny przynieść może szczególnie interesujące rezultaty. Istnieje szeroki wachlarz takich sytuacji dramatycznych, do których ten typ montażu szczególnie się nadaje, oraz takich, które nie mogą być ukazane w formie zwykłej narracji. Oto przykład raczej niepowszedni.

OBYWATEL KANE [10])

Pośmiertna biografia milionera prasowego Charlesa Kane'a (Orson Welles). Po śmierci Kane'a producent kroniki filmowej typu „Marsz Czasu" („March of Time") wysyła wszystkich swoich reporterów, by dokonali wywiadów z żyjącymi jeszcze przyjaciółmi Kane'a. Przenosimy się więc od wywiadu do wywiadu, w każdym wypadku historia opowiadana reporterowi ukazywana jest jako retrospekcja. Pod koniec filmu jesteśmy w stanie zestawić z poszczególnych cząstek niemal całe życie Kane'a.

Cytowany poniżej fragment to retrospekcja, wywiad z Jedediahem Leylandem (Joseph Cotten), najstarszym przyjacielem Kane'a. Opowiada on dzieje pierwszego małżeństwa Kane'a z Emilią (Ruth Warrick), siostrzenicą prezydenta USA. (Bernstein, o którym jest mowa w dialogu, jest wydawcą gazety Kane'a „The Enquirer" i z pewnością nie posiada tej samej pozycji społecznej co Emilia.)

Leyland opowiedział już reporterowi różne epizody z młodości Kane'a.

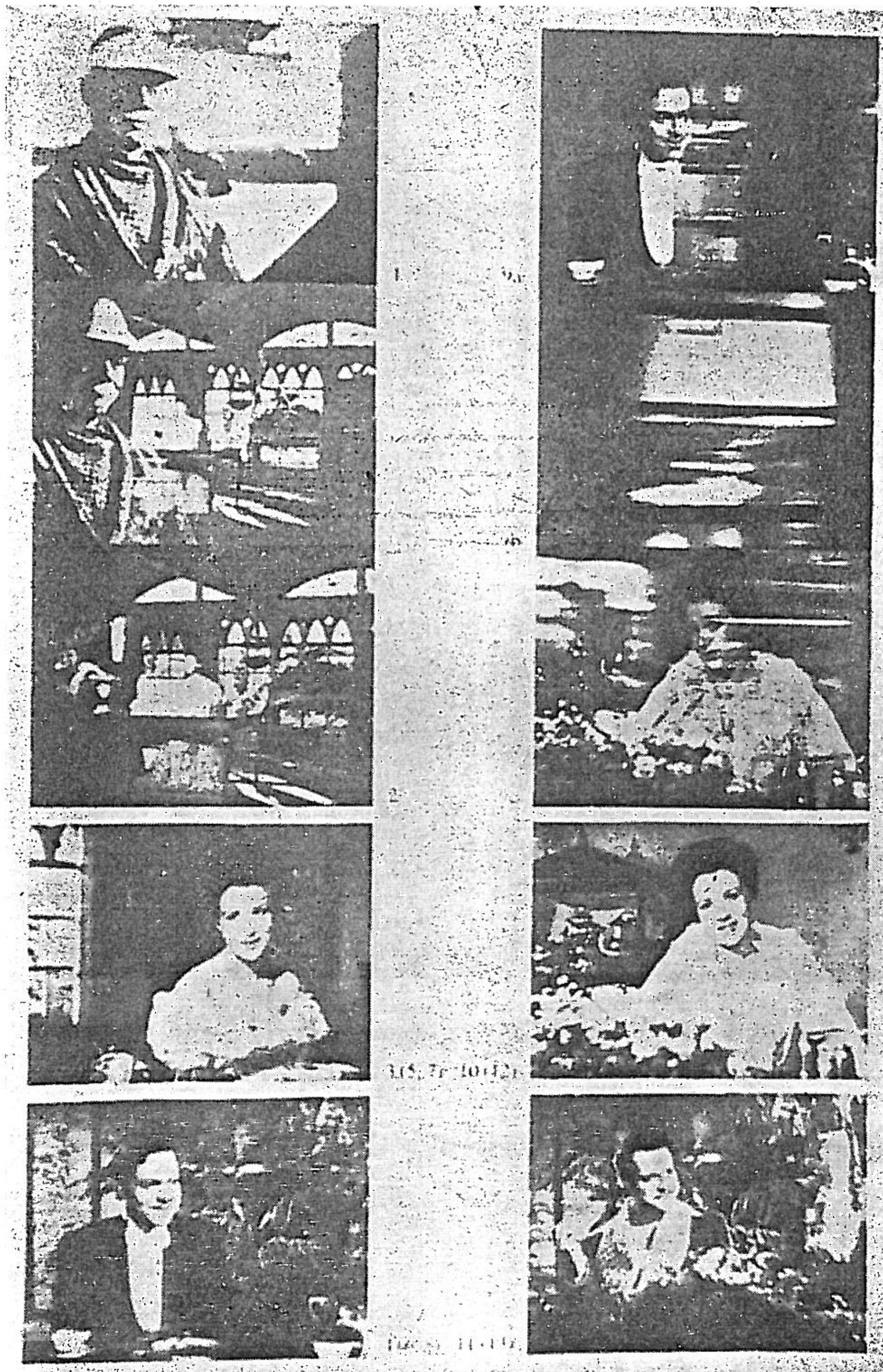
		Dług. w m
1 *Pl. śr.* Leyland, już bardzo stary, siedzi w szlafroku na balkonie szpitala. *(Kamera patrzy poprzez prawe ramię reportera.)*	*Leyland:* — No cóż, po pierwszych paru miesiącach Charlie i ona widywali się rzadko, tylko przy obiedzie. Było to małżeństwo takie jak wiele innych. *Rozlega się powolna romantyczna muzyka.*	
Powolne przenikanie na:		
2 Pl. og. Emilia (Pani Kane) siedzi przy stole. Kane nadchodzi z lewej strony, stawia przed nią talerz, udając kelnera. Nachyla się, by pocałować ją w czoło. *(Przez cały czas trwania sceny kamera powoli podjeżdża.)* Kane siada na krześle po lewej stronie stołu.	*Kane:* — Jesteś piękna. *Emilia:* — Nie potrafię być piękna. *Kane:* — A jednak jesteś, jesteś bardzo piękna. *Emilia:* — Nigdy w życiu nie byłam na sześciu zabawach w ciągu jednej nocy. *Kane:* — Ogromnie piękna. *Emilia:* — Zawsze już spałam o tej porze. *Kane:* — To sprawa przyzwyczajenia. *Emilia:* — Ciekawam, co sobie służba pomyśli. *Kane:* — Pomyślą sobie, żeśmy się dobrze bawili. *Emilia:* — Kochanie... *Kane:* — Czyż nie? *Emilia:* — Nie rozumiem, dlaczego zaraz musisz iść do redakcji.	12,9

[10]) Reżyseria: Orson Welles. Montaż: Robert Wise. Produkcja: R. K. O. 1941.









Są teraz *w planie średnim*. Chwilę patrzą na siebie w milczeniu.

3 *Pl. śr.* Emilia.

4 *Pl. śr.* Kane.

5 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 3.* Uśmiecha się z wdzięcznością.

6 *Pl. śr.* Kane *jak w uj. 4.*

7 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 3.*

8 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 3.*

9 Szybki szwenk po jakichś oknach. *Równoczesne zaciemnienie uj. 8, z rozjaśnienia uj. 10.*

10 *Pl. śr.* Emilia (w innej sukni niż w poprzednim ujęciu).

11 *Pl. śr.* Kane (w innym ubraniu niż poprzednio, zapala fajkę, nieco zniecierpliwiony).

12 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 10.*

13 *Pl. śr.* Kane *jak w uj. 11.* Odrzuca zapałkę.

14 Szybki szwenk *jak w uj. 9. Równoczesne zaciemnienie, uj. 13, z rozjaśnienia uj. 15.*

15 *Pl. śr.* Emilia (w innej sukni niż poprzednio).

16 *Pl. śr.* Kane (w innym ubraniu niż poprzednio).

17 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 15.*

18 *Pl. śr.* Kane *jak w uj. 16.*

19 *Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 15.*

Dług. w m

Kane:
— Nie powinnaś była wyjść za dziennikarza, oni są gorsi od marynarzy.
— Wprost cię uwielbiam.

Emilia: 1,5
— Och, Karolu, nawet dziennikarze muszą spać.

Kane: 1,72
— Zadzwonię do Bernsteina i powiem mu, żeby odwołał moje zajęcia aż do południa.

0,74

Kane: 0,54
— Która godzina? 1,36

Emilia: 1,94
— Nie wiem, już bardzo późno.

Kane:
— Jest wcześnie. 2,01

Emilia (wzdycha)
— Karolu — (*wymawia to słowo wolno, zaspanym głosem, tak że jej kwestia w uj. 10 zdaje się następować bez przerwy).*

Rozbrzmiewa wesoła, szybka muzyka. 0,38

Emilia (ciąg dalszy ujęć 8 i 9): 1,02
— Czy wiesz, jak długo czekałam wczoraj w nocy, gdyś wyskoczył do redakcji na chwileczkę?

Emilia: 0,62
— Co właściwie robisz w nocy w redakcji?

Kane: 2,85
— Emilio, moja droga, „*Enquirer*" jest twoim jedynym rywalem.

Emilia: 0,6
— Czasem myślę —
Muzyka staje się głośniejsza, szybka, dramatyczna.

Emilia (ciąg dalszy z uj. 13 i 14): 0,4
— że wolałabym rywala z krwi i kości.

Kane: 1,12
— Och, Emilio — nie spędzam przecież tak wiele czasu w redakcji.

Emilia: 1,62
— Nie chodzi tylko o czas. Chodzi o to, co drukujesz.
— Atakujesz Prezydenta. 0,82

Kane:
— Masz na myśli wuja Johna.

Emilia. 1,2
— Mam na myśli prezydenta Stanów Zjednoczonych.

			Dług. w m
20	*Pl. śr.* Kane *jak w uj. 16.*	*Kane:* — Jednak jest on wujem Johnem — i poczciwym durniem, który pozwala bandzie sprytnych kanciarzy rządzić krajem. *Emilia:* — Karolu!	2,34
21	*Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 15.*	*Kane:* — Cały ten skandal naftowy. — *Emilia:* — Jednak to on jest prezydentem, Karolu, a nie ty.	1,56
22	*Pl. śr.* Kane *jak w uj. 16.*	*Kane:* — To pomyłka, która zostanie w tych dniach naprawiona.	1,74
23	Szybki szwenk *jak w uj. 9. Równoczesne zaciemnienie uj. 22, z rozjaśnienia uj. 24.*	*Emilia:* — Twój pan Bernstein przysłał synowi niewiarygodne —	0,48
24	*Pl. śr.* Emilia (w innej sukni niż poprzednio).	*Powolna „niesympatyczna" muzyka staje się głośniejsza.* *Emilia:* (c. d. uj. 23): — szkaradztwa przedwczoraj, Karolu. Wprost nie mogę tego znieść	2,84
25	*Pl. śr.* Kane w innym ubraniu niż poprzednio. Je. Spogląda znad talerza.	— w dziecinnym pokoju. *Kane:* — Pan Bernstein powinien od czasu do czasu składać wizytę w dziecinnym pokoju.	2,86
26	*Pl. śr.* Emilia *jak w uj. 24.*	*Emilia:* — Czy MUSI to robić?	0,74
27	*Pl. śr.* Kane *jak w uj. 25.*	*Kane* (z rozwagą): — Tak.	1,08
28	Szybki szwenk *jak w uj. 9. Równoczesne zaciemnienie uj. 27, z rozjaśnienia uj. 29.*	*Emilia* (niemal z płaczem): — Doprawdy, Karolu? Muzyka staje się głośniejsza.	0,66
29	*Pl. śr.* Emilia w innej sukni niż poprzednio.	*Emilia* (c. d. uj. 28): — Ludzie będą myśleć —	0,6
30	*Pl. śr.* Kane w innym ubraniu.	*Kane* (szorstko): — to, co im powiem żeby myśleli.	1,72
31	*Szybka panorama jak w uj. 9. Równoczesne zaciemnienie uj. 30, z rozjaśnienia uj. 32.*	*Rozbrzmiewa spokojna, lecz pełna dysonansów muzyka.*	0,6
32	*Pl. śr.* Emilia (w innej sukni niż poprzednio) czyta gazetę. Spogląda w kierunku Kane'a, znów czyta gazetę.	*Muzyka.*	1,95
33	*Pl. śr.* Kane w innym ubraniu, czyta gazetę, spogląda na Emilię, znów czyta gazetę. *Kamera powoli odjeżdża,* widzimy Emilię, *kamera dalej odjeżdża,* aż widzimy Kane'a i Emilię *w pl. og. jak na początku w uj. 2.* *Powolne przenikanie na:*	*Muzyka.*	4,52
34	*Pl. śr.* Leyland siedzi w szlafroku na balkonie szpitala.	*Po przerwie:* *Reporter (zza kadru):* — Czy on ją kiedyś kochał?	

Sekwencja ta ukazuje, jak stopniowo Kane oddala się od żony. Jest to retrospekcja — opowiadanie Leylanda o pierwszym małżeństwie Kane'a. Poszczególne sceny podkreślają sens nieustannie pogarszających się stosunków między Kane'm i jego żoną, o których mówi Leyland. Ciąg epizodów jako całość tworzy zwartą dramatyczną sekwencję. Każdy epizod sam w sobie (np. uj. 9 — 14) nie ma wielkiego znaczenia — całej sekwencji nadaje właściwy sens stopniowo wzrastająca wrogość: od gorącej miłości do zimnej wrogości.

Na niektóre sprawy warto zwrócić uwagę od strony technicznej. Bez wątpienia intencją twórców było stworzyć z cyklu tych obrazów coś więcej niż zestaw poszczególnych epizodów: każda scenka powinna być jakoś zapowiedziana przez poprzednią. Dlatego montaż miał z poszczególnych epizodów stworzyć jednolitą całość. W każdym wypadku, przechodzimy od jednej sceny przy obiedzie do następnej, przy pomocy szybkiego szwenku. Jest to zawsze szwenk z Emilii na Kane'a — jakby jakiś wariant zwykłego montażu równoległego. Co ważniejsze, na każdy szwenk nałożone są słowa Emilii, co wywołuje wrażenie ciągłości rozwijającego się procesu emocjonalnego — oddalania się od siebie Emilii i Kane'a.

Jednocześnie reżyser starał się uzyskać szybkie, jak najbardziej zwięzłe przejścia z jednej sceny na drugą. Zrobił wszystko, co można było zrobić: coraz bardziej lakoniczny i coraz bardziej ostry dialog wprowadza zmianę nastroju; sceny są coraz krótsze i stwarzają wrażenie, że Kane uważa te obiady za nudne; muzyka, choć ciągła, subtelnie podkreśla nastrój każdego epizodu i kończy sekwencję sugerując atmosferę tłumionej wściekłości; wreszcie powolne przechodzenie od podziwu do wrogości zostało doskonale oddane przez grę aktorów.

Dialog, sposób montażu, muzyka i gra aktorska (także kostiumy) zostały zastosowane tak, by w każdym z epizodów dokładnie określić wzajemny stosunek bohaterów. Precyzja doprowadziła do wręcz uderzającej ekonomiki czasu. (Zauważmy na przykład, że przejścia czasowe między poszczególnymi obiadami są zawarte w aluzji: jakiś trwający sekundę szwenk i zmiana ubrań.) W odcinku filmu nie przekraczającym 60 metrów długości zawarto skomplikowany fragment akcji, przekazany w sposób jasny i przekonujący.

Ta zwięzłość ujęcia jest oczywiście rezultatem starannego przygotowania scenopisu. (Sam wybór obiadu jako scenerii dla rozmów świadczy o pomysłowości reżysera.) W kolejności i układzie poszczególnych wrażeń nie ma niczego przypadkowego — jak to się dość często zdarza sekwencjom montażowym nie sformułowanym w scenopisie — i całą sekwencję trzeba było właściwie już w scenopisie odczuwać jako jednolitą całość.

W przeciwieństwie do sekwencji montażowych typu łączącego, sekwencja ta ma dużą wymowę dramatyczną. Użyto takiej właśnie metody montażowej, ponieważ nadawała się ona najlepiej. Istotnie trudno sobie wyobrazić bardziej oszczędną formę ukazania stopniowej zmiany stosunku między dwojgiem ludzi. Po podjęciu decyzji, że sytuację należy przedstawić poprzez cykl drobnych epizodów, trzeba było jednak znaleźć dobre, dramatyczne uzasadnienie dla użycia tej właśnie metody.

Można twierdzić, że sekwencja ta jest sztuczna w swej metodzie prezentacji i wskutek tego nie przekonywająca w takim stopniu jak zwykłe opowiadanie. Zastrzeżenie to byłoby słuszne, gdyby wspomniana sekwencja była częścią zwykłego filmu. Jest ona jednak ukazana jako fragment wspomnień Leylanda. Dowiedzieliśmy się poprzednio, że jego re-

lacje są cyniczne i stronnicze; z tego też punktu widzenia patrzymy na sekwencję. Choć więc sama jej koncepcja graniczy niemal z groteską, jest to usprawiedliwione kontekstem. Ukazywanie zdarzeń w uproszczonej formie montażowej ma również uzasadnienie dramatyczne: przygotowano nas do tego, że opowiadanie Leylanda o małżeństwie Kane'a będzie serią przejaskrawionych impresji i jesteśmy nastawieni na odbiór takiej właśnie opowieści.

Podobne sekwencje montażowe, oparte na słusznych założeniach, zdarzają się w filmach tak różnych, jak *Pygmalion* i *Na lądzie* („On the Town"). Wspominamy je tylko krótko. W *Pygmalionie* spotykamy sekwencję, w której Liza Doolittle (Wendy Hiller) zaczyna męczącą naukę prawidłowej wymowy. Jej zdumienie wobec złożonego i obcego nowego otoczenia wyrażone zostało w sposób najbardziej wymowny w szybkim montażu płyt gramofonowych, instrumentów nagrywających, metronomów i innych urządzeń. Sekwencja ta jest oczywiście zupełnie nierealistyczna, ale dociera do nas w sposób właściwy: oglądamy ją przerażonymi oczyma Elizy.

Na początku komedii muzycznej *Na lądzie* widzimy trzech marynarzy, wybierających się na ląd, aby dwudziestoczterogodzinny urlop spędzić na hulance. W sekwencji montażowej trzech marynarzy zwiedza miasto tańcząc i śpiewając bez przerwy piosenki „New York, New York, cóż to za cudne miasto" (którą słyszeliśmy na początku filmu). Nie można tu oczywiście mówić o „realizmie". Szybkie następowanie po sobie barwnych obrazów jest właściwym podłożem dla inaugurującej film piosenki i bardzo bardzo podtrzymuje *joie de vivre* całego filmu.

Trzy fragmenty z *Obywatela Kane, Pygmaliona i Na lądzie* pokazują, jak różne, a przy tym dramatycznie uzasadnione, mogą być sposoby wykorzystania sekwencji montażowych. Jak dotychczas są one zbyt mało stosowane. Za każdym razem mamy tu ważne uzasadnienie dramaturgiczne, dla którego widzowi przedstawia się akcję na innej, raczej konwencjonalnej płaszczyźnie. Innymi słowy, w każdym wypadku forma prezentacji harmonizuje z dramaturgią utworu. Nie wystarczy zdecydować się, że jakiś ciąg wydarzeń najwygodniej jest pokazać w krótkich epizodach: założenie dramaturgiczne sytuacji musi także zgadzać się z formą montażową. Bez tej harmonii formy i treści sekwencja montażowa staje się w najlepszym wypadku połowicznym, niezgrabnym rozwiązaniem montażowych kłopotów, w najgorszym zaś — zbiorem niczym nie usprawiedliwionych tricków.

7. REPORTAŻ DOKUMENTARNY

„Biegłość artysty... (tzn. reżysera) polega na odpowiednim potraktowaniu tematu, na pokierowaniu słowami i gestami aktorów, na kompozycji oddzielnych scen w ramach ekranu, na ruchu kamery i wyborze miejsca akcji; w tej pracy pomagają mu autorzy tekstów, operatorzy obrazu, dekoratorzy, charakteryzatorzy, operatorzy dźwięku i aktorzy dopóty, dopóki ukończone już sceny nie znajdą się we właściwym porządku w montażowni".[11]) Tak Paul Rotha określił istotę pracy twórczej przy produkcji normalnego filmu fabularnego. Jest to być może uproszczenie — określenie „odpowiednie potraktowanie tematu" zawiera wiele różnych funkcji,

---

[11]) *Paul Rotha:* Documentary Film, Wyd. Faber, 1936; s. 76.

zaś ciągłość ujęć, zaplanowana przez reżysera w atelier i realizowana przez montażystę w montażowni, może oznaczać i często oznacza bardziej decydującą rolę montażu, niż mu przypisuje Rotha. Ogólnie jednak sformułowanie to jest słuszne.

Twórca filmu dokumentarnego ma do czynienia z innym zespołem wartości. Jego stosunek do twórczości filmowej „wyrasta z przekonania, że materiał sfotografowany lub nagrany na taśmie nie ma znaczenia, dopóki nie dostanie się na stół montażowy, że główne zadanie twórczości filmowej polega na pełnym wykorzystaniu w procesie montażu bodźców fizycznych i psychicznych, które można wytworzyć za pomocą montażu. Sposób użycia kamery, jej ruch i kąt widzenia wobec zdejmowanych obiektów, szybkość, z którą odtwarza działania, a nawet samo ukazywanie się przed nią ludzi i przedmiotów — to wszystko podporządkowane jest metodzie realizacji montażowej". [12])

Spotykamy się tutaj z zupełnie inną metodą produkcji, metodą, w której montaż określa film. Należy zrozumieć, że odminność podejścia nie jest zależna od kaprysu jakiejś szkoły twórców filmowych, przeciwstawionej innej szkole, lecz że powstaje na podstawie zasadniczych odmienności celów. Film fabularny — niech nam to posłuży jako robocze określenie różnicy między filmem fabularnym a filmem dokumentarnym — zajmuje się rozwijaniem akcji, film dokumentarny zajmuje się rozwijaniem tematu. Z tej zasadniczej różnicy celów wynika odmienność metody realizacji.

Odmienność ta jest oczywiście mało konkretna. Bez wątpienia wiele filmów typu wyraźnie „dokumentarnego" posiada akcję i na odwrót — wiele komercyjnych filmów fabularnych przesiąkło wpływami metody dokumentarnej. Różnica ta bowiem jest raczej sprawą ogólnej atmosfery filmu niż doboru treści. Dlatego właśnie *Nanuk* („*Nanook of the North*") można uważać za film dokumentarny, ponieważ jego akcja to tylko udramatyzowane ukazanie tematu filmu, mianowicie — życia Eskimosa. Z drugiej strony film taki jak *Scott na Antarktydzie* („Scott of the Antarctic") jest filmem fabularnym: mamy do czynienia z opowieścią o przygodach pewnej grupy ludzi na Antarktydzie, a nie ze scenami badań naukowych.

Wyeliminowanie fabuły posiada dla reżysera-dokumentarzysty jednocześnie dobre i złe strony. Wiele nieszczególnie zrealizowanych filmów fabularnych może przyciągać uwagę widza po prostu opowiadaniem o atrakcyjnych sprawach. Frapująca akcja może zrodzić zainteresowanie i napięcie, które wyrówna niedostatki gry aktorskiej oraz samej realizacji. Film dokumentarny nie ma podobnych możliwości. Tutaj temat — aby rozbudzić zainteresowanie widza — musi być ukazany w jakiś nowy, twórczy sposób. Czasami sam temat każe przypuszczać, że widz się nim zainteresuje, jednak dopiero metoda realizacji filmu, precyzja i oryginalność skojarzeń obrazowych, konsekwentny montaż przykuwają naprawdę uwagę widza. W filmie dokumentarnym temat jest tylko zaczątkiem, wymaga interpretacji. Poziom filmu będzie zależny od jakości jego opracowania, a nie od możliwości rozrywkowych, tkwiących potencjalnie w samym temacie. W wielu wypadkach zupełnie proste i pospolite tematy okazały się punktem wyjścia dla filmów dokumentarnych, cieszących się największym powodzeniem.

To, co reżyser-dokumentarzysta traci z powodu braku napięcia i zainteresowania akcją, zyskuje w postaci pełnej swobody montowania filmu

[12]) *Paul Rotha:* cyt. wyd.; s. 77.

w sposób wyrazisty i oryginalny. Nie jest związany ścisłą chronologią wydarzeń, narzucającą się w określonym opowiadaniu, lecz może przedstawić poszczególne aspekty tematu i zmieniające się nastroje w takim porządku i tempie, jakie uzna za słuszne. Nie musi wiązać trwale swych obrazów z taśmą dialogów, lecz może eksperymentować w różny sposób, używając efektów dźwiękowych i dźwięku jako komentarza. Co ważniejsze, ma o wiele większą swobodę interpretacji niż reżyser filmu fabularnego — bo właśnie ta interpretacja — montaż — ożywia jego temat.

Z tej przyczyny, a także i dlatego, że filmy dokumentarne na ogół tworzy się znacznie mniejszym kosztem, w oparciu o znacznie mniejsze grupy produkcyjne, reżyser-dokumentarzysta jest w większym stopniu kierownikiem swej produkcji niż jego kolega — reżyser filmów fabularnych. Interpretacja tematu w filmie dokumentarnym jest do tego stopnia sprawą osobistego odczucia, że rozłożenie odpowiedzialności za komentarz, reżyserię i montaż na trzy osoby oznaczałoby naruszenie jakości filmu. Byłoby na przykład nonsensem zlecanie montażu filmu dokumentarnego jakiemuś samodzielnie pracującemu reżyserowi-montażyście — jak to się często dzieje z filmami fabularnymi w Hollywood, ponieważ montaż i reżyseria są tutaj dwoma różnymi stadiami jednego i tego samego procesu twórczego.

Tak więc biegłość reżysera filmów dokumentarnych to przede wszystkim biegłość reżysera-montażysty. Musi on umieć przekazać najdrobniejsze odcienie znaczeniowe przez twórcze wykorzystanie dźwięku i zapewnienie płynności skojarzeniom ujęć; nie ma bowiem aktorów, którzy mogliby mu to ułatwić. Proces montażu musi się rozpocząć na długo przed faktycznym przekazaniem materiału do montażowni.

Warunek ten nabiera tu o wiele większego znaczenia niż w filmie fabularnym.

> Dopóki nie rozpocznie się samego montażu, trudno jest pojąć znaczenie właściwej analizy w czasie pracy kamery i podstawowej potrzeby wstępnej obserwacji. Jeśli twój materiał nie został przetrawiony do końca, nie możesz mieć nadziei na to, że go ożywisz.
>
> Żaden rodzaj montażu, szybki lub jakikolwiek inny, nie obdarzy ruchem ujęć, w których ruch nie istnieje. Nawet wyrafinowana biegłość w zestawieniu obrazów nie doda tej sekwencji akcentu poetyckiego, jeśli nie uświadamiałeś sobie swoich obrazów w czasie zdjęć. Twój film zostaje obdarzony życiem na stole montażowym, ale nie możesz stworzyć tego życia, nie posiadając koniecznego do tego surowca. Montaż nie odbywa się tylko w montażowni. Montaż musi odbywać się we wszystkich etapach produkcji — w scenariuszu, w czasie zdjęć i przy analizie materiału z rzeczywistością — aby wreszcie przybrać kształt ostateczny w czasie udźwiękowienia.[13])

Konieczność zdobycia dobrego „surowca" przed rozpoczęciem montażu widać najwyraźniej przy produkcji najprostszego rodzaju filmu dokumentarnego — filmu reportażowego.

Celem dobrego reportażu filmowego jest przekazanie prawdziwych zdarzeń w postaci udramatyzowanej. W najprostszej swojej formie zajmuje się on tylko ukazywaniem rzeczywistych wydarzeń i nie sięga do aluzji, ani nie usiłuje wyciągnąć wniosków uogólniających. Tej metody używano w filmach typu miesięcznika *Wiek dwudziesty* („This Modern Age") i często stosuje się ją, gdy celem jest raczej podanie informacji niż określona propaganda. Same fakty są interesujące i zadaniem reżysera jest przedstawić je w sposób jak najbardziej zgodny z rzeczywistością.

---

13) *Paul Rotha:* cyt. wyd.

Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że nie ma nic prostszego, jak ukazać interesujące wydarzenie w ciekawy sposób. Jednakże, jak wkrótce się przekonamy, aby urealnić filmowo zaobserwowaną scenę, trzeba nieraz użyć bardzo subtelnych metod montażowych. Wydarzenie, które jest w istocie dramatyczne, nie zawsze takim pozostaje po utrwaleniu na taśmie.

Weźmy na przykład reportaż filmowy z meczu piłki nożnej. Jeżeli reżyser poleci zdjąć cały mecz z punktu widzenia widza na trybunie, rezultat najprawdopodobniej nie będzie interesujący. Aby otrzymać ciekawe sprawozdanie filmowe, reżyser musi ukazać różne aspekty i momenty gry z różnych ustawień kamery, wybierając każdorazowo najlepszy punkt widzenia dla konkretnego fragmentu meczu. Winien on wybrać tylko najbardziej istotne momenty gry i zmontować je potem w taki sposób, by lepiej lub gorzej przekazać wrażenie ciągłości gry.

Jeśli zaś z kolei stoi przed reżyserem zadanie sfilmowania wydarzenia takiego, jak np. start rakiety, postępuje on w zupełnie inny sposób. Jeśli poprzestanie na ustawieniu kamery — choćby najkorzystniejszym — zarejestruje tylko moment startu, a film będzie płytki i bez wyrazu: całe wydarzenie zakończy się, zanim widz będzie miał czas pojąć, co się właściwie dzieje. W takich wypadkach trzeba temat pokaźnie rozwinąć: przed pokazaniem samego startu reżyser może przedstawić niektóre przygotowawcze czynności człowieka, który naciska dźwignię powodującą start rakiety. W taki lub inny sposób reżyser może stworzyć przed kulminacją atmosferę oczekiwania — i w ten sposób wydobyć z sytuacji maksimum napięcia.

Te dwa proste przykłady posłużyły nam do udowodnienia konieczności przetwarzania elementu czasu przez reżysera-dokumentarzystę, który chce prawdziwe wydarzenia pokazać ciekawie i realnie. W pierwszym przypadku należało skrócić czas trwania gry, w drugim — wydarzenie musiało zostać rozciągnięte poza faktyczny czas trwania. Choć w żadnej z tych prostych scen nie trzeba było używać materiału wcześniej inscenizowanego czy też pochodzącego z innych źródeł, zastosowanie ujęć zdjętych wyłącznie w czasie trwania wydarzenia nie oznacza jeszcze, że zostało ono ukazane prawdziwie, realnie. Przekonujące wrażenie istotnej prawdziwości można osiągnąć poprzez celową selekcję i montaż zdjętego materiału.

Aby szczegółowiej rozpatrzeć to zagadnienie, przytoczymy krótki fragment z reportażu, w którym niezwykle ekonomiczny sposób dokonywania zdjęć przy dobrym montażu doprowadził do uzyskania nieskomplikowanej, a jednak interesującej sekwencji.

MARYNARKA HANDLOWA [14])

Fragment aktu III

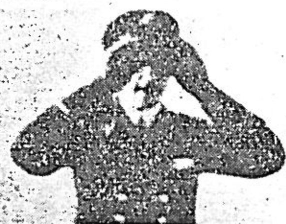
Film opowiada o konwojach statków handlowych w czasie wojny, o niebezpiecznym pływaniu po zaminowanych wodach i obronie przed łodziami podwodnymi. Bohaterami są marynarze statku zatopionego jeszcze na początku filmu. Fragment pokazuje sceny walki i zatopienia łodzi podwodnej atakującej statek, na którym obecnie pracują marynarze. („Szczypczyk” to najmłodszy z nich, wyborowy artylerzysta).

Po spostrzeżeniu łodzi podwodnej, kapitan wezwał obsługę do działek. Marynarze w kajucie grają w karty, słychać dźwięki gramofonu. Następują ujęcia marynarzy śpieszących na pokład do swych działek.

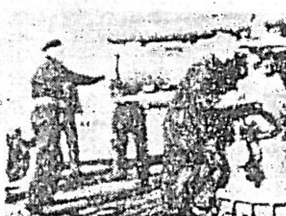
---

[14]) „Merchant Seamen”. Reżyseria: J. B. Holmes. Montaż R. Q. Mc Naughton. Produkcja: Crown Film Unit 1941.

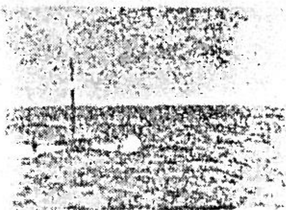
			Dług. w m
	Cykl I.		
1	*Pl. bl.* Grający gramofon.	*Gramofon gra marsza wojskowego.*	0.42
2	„Szczypczyk" wbiega *w kadr z lewej* i obraca działko w kierunku łodzi.	*Cichnie muzyka gramofonu.*	0.6
3	*Na* pokład wchodzi marynarz z pociskiem. Oficer podchodzi *do kamery,* patrzy przez lornetę w kierunku łodzi.		1.1
4	*Pl. og.* Sylwetka zanurzonej łodzi widziana przez maskę, jakby przez okulary.	*Oficer:* — Widzę nieprzyjaciela.	1.98
5	*Pl. półbl.* Oficer patrzy przez lornetkę.	*Oficer:* — Nanieść czerwone 090!	0.8
6	„Szczypczyk" obraca działko zgodnie z rozkazem.	*„Szczypczyk":* — Nanieść czerwone 090!	0.9
7	*Pl. bl.* Laweta. Lufa działka unosi się do właściwego kąta.	*Oficer:* — Cel peryskop!	0.72
8	*Pl. am.* Oficer patrzy przez lornetę *jak w uj. 5.*	— Zasięg 010!	0.6
9	*Pl. am.* Celowniczy i „Szczypczyk" przy działku.	Celowniczy: — Zasięg 010!	0.48
10	*Pl. bl.* „Szczypczyk" spogląda przez celownik.	*„Szczypczyk"* — Cel widzę!	0.6
11	*Pl. am.* „Szczypczyk" i celowniczy *jak w uj. 9.*	*Celowniczy:* — Odchylenie 08 w lewo!	0.46
12	*Pl. bl.* Tył działka.	— Cel w ruchu!	
13	*Zbl.* „Szczypczyk" *jak w uj. 9.*	*„Szczypczyk":* — Cel widzę!	0.36
14	*Pl. śr.* Amunicyjny przy celowniku.	*Amunicyjny:* — Załadowane!	0.3
15	*Zbl.* Celowniczy.	*Celowniczy:* — Gotowe!	0.24
16	*Pl. am.* Oficer z lornetą *jak w uj. 5.*	*Oficer:* — Sprawdzić ustawienia!	0.58
17	*Pl. bl.* Zamek działka. Ręka wchodzi w kadr, ustawia zamek.		0,3
18	Działko nieco dalej.	*Zamkowy:* — Gotowe!	0,48
19	*Pl. am.* Oficer *jak w uj. 5.*	*Oficer:* — Ognia!	0,2
20	*Pl. bl.* Celowniczy *jak w uj. 15.*	*Celowniczy:* — Ognia!	0,2
21	*Pl. półśr.* Amunicyjny przy celowniku *jak w uj. 14.*		0,18
22	Działko z boku, lufa wraca do tyłu. *Jak w uj. 18.*	*Wystrzał.*	0,14
23	Morze. W oddali pocisk uderza w wodę.		0,9
	Cykl II.		
24—29	Sekwencja prowadząca do wystrzału, powtórzona raz jeszcze, zmontowana szybciej; składa się z dużych, statycznych zbliżeń,		
30	Morze. W oddali pocisk uderza w wodę *jak w uj. 23.*		0,78

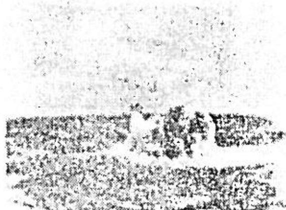










			Dług. w m
	Cykl III.		
31	Dwaj marynarze (znamy ich z I i II aktu), oparci o poręcz, z boku statku.	*Marynarz Digger:* — Znowu strzela! Przecie tu nigdzie nie ma łodzi. *W głębi słyszymy wystrzał.*	1,53
	Cykl IV.		
32	*Bliższe ujęcie* dwu marynarzy z przodu.	*Drugi marynarz:* — Nie bądź frajer, Digger, na pewno gdzieś tu jest.	0,93
33	Morze. Jeszcze w oddali pocisk uderza w wodę *jak w uj. 23.*	*Głośny wystrzał.*	0,93
	Cykl V.		
34—38	Jeszcze jedna sekwencja ujęć poprzedzających wystrzał. Zmontowana bardzo szybko, głównie zbliżenia rąk marynarzy obsługujących działko.	*Różne komendy (zza kadru).*	2,36
39	Patrzący oficerowie.	*Celowniczy* (zza kadru):	
40	*Pl. og.* Łódź płynie.	— Ognia!	
41	*Pl. og.* Słup wody wyrzucony przez pocisk.	*Głośny wybuch.* *Głośny wybuch.*	0,45 0,3
42	*Jak uj. 40.*	*Głośny wybuch.*	0,6
43	*Jak uj. 41.*	*Głośny wybuch.*	0,9
44	*Jak uj. 40.*	*Głośny wybuch.*	0,3
45	Wybuch w dali.	*Głośny wybuch.*	0,3
46	*Jak uj. 40.*	*Głośny wybuch.*	0,3
47	*Jak uj. 45.*	*Głośny wybuch.*	0,7
48	Oficer kontrolny z prawej, marynarze z lewej.	*Oficer kontrolny:* — Trafiony. *Celowniczy:* — Trafiony.	0,9
49—50	Marynarze.	*Wchodzi spokojna muzyka.*	0,7
51	Oficer kontrolny *przed kamerą.*	*Oficer kontrolny:* — Przerwać ogień! *Muzyka trwa.*	0,5

Film *Marynarka handlowa* został zrobiony w okresie wojny i zadaniem jego było uświadomienie marynarzy o potrzebie znajomości obsługi działek służących do obrony przed łodziami podwodnymi. Trzeba było (w myśl zaleceń konsultantów) ukazać dokładnie pracę obsługi działka, a jednocześnie uniknąć szkolarskiego, napuszonego wykładu. Znaczyło to między innymi, że należy ukazać kilkanaście wystrzałów z działka, zanim łódź zostanie trafiona, innymi słowy — należało odtworzyć realne warunki bitwy morskiej. Z tej konieczności wyrosła ogólna koncepcja montażowa sekwencji.

Cykl czynności poprzedzających wystrzał pokazany jest trzykrotnie i dwukrotnie sygnalizowany, zanim widzimy trafienie łodzi. Konieczność pokazania tej samej akcji pięciokrotnie stworzyła nowy problem: aby proces strzelania wyglądał na ekranie efektownie, musi być szybki i skuteczny, a więc pokazany skrótowo. Z drugiej strony ze względów dramaturgicznych rytm sekwencji jako całości powinien nabierać szybkości w miarę zbliżania się punktu kulminacyjnego. Trudność tę pokonano ukazując pięć razy ten sam cykl czynności nie tylko w różnym tempie, ale i w zupełnie różny sposób.

Cykl I. W uj. 3 — 23 ukazany jest pierwszy cykl czynności. Z powolnej sceny poprzedniej przeniesiono nas nagle w centrum boju. Ta nagła zmia-

na rytmu montażu nie tylko podkreśla dramatycznie, że atak może nastąpić w najbardziej niespodziewanej chwili, lecz także — prawem kontrastu ze sceną poprzednią — powoduje, iż oddanie pierwszego strzału wydaje się nam szybkie i skuteczne. Przebieg akcji pokazany został w całości, wszystkie rozkazy poprzedzające wystrzały słyszymy wyraźnie, każdego mówiącego widzimy na ekranie.

Jak już zauważyliśmy w związku z sekwencjami akcji, zasadniczym czynnikiem wzbudzającym zainteresowanie widza scenami tego rodzaju jest świadomość tego, co będzie się działo na ekranie. Cały przebieg akcji pokazany więc został początkowo dokładnie, bez pośpiechu, aby zaznajomić widza z samą procedurą; choć jednorazowe obejrzenie nie wyjaśni mu od razu całego procesu, widz będzie uważał go za prawdziwy, ponieważ przebiegał on w rzeczywistości.

Chcąc przekazać widzom szybki, urywany rytm bitwy, umieszczono cięcia w szczególny sposób. Każde z cięć w obrazie ma miejsce na ułamek sekundy (klatka lub dwie) przed momentem, w którym bohater na ekranie wypowiada swe ostatnie słowa. Na przykład z uj. 4 przechodzimy cięciem na uj. 5, zanim oficer, skończył mówić „... nieprzyjaciela" — i przenosimy się od razu na następną osobę. Ten sposób montażu zastosowany został w całej sekwencji.

W jednym czy dwu miejscach (np. uj. 7, 12) słowa bohatera nakładamy na następne ujęcia, pokazując już ich skutek. W tych przypadkach cięcie jest równoczesne z ostatnim słowem kwestii — w uj. 11 np. „... w lewo".

Niezależnie od nadawania sekwencji określonego rytmu, tempo montażu rośnie w miarę zbliżania się do punktu kulminacyjnego. Osiąga się to przez skracanie chwil poprzedzających kwestie poszczególnych bohaterów, co w konsekwencji powoduje stopniowe skracanie ujęć (aż do uj. 15).

Uj. 16 i 17 to krótka pauza, gdy wszystko jest już gotowe do wystrzału, zaś uj. 18 — 20 zostały zmontowane możliwie krótko. Słowa: „Gotowe", „Ognia", „Ognia" następują po sobie bez chwili przerwy, obraz zaś pozostaje na ekranie tyle czasu, ile wymaga wymówienie słów.

Uj. 23 trwa na ekranie dostatecznie długo, by oczekiwać dalszych obrazów z niesłabnącym zainteresowaniem. Po poprzedzających niezwykle krótkich ujęciach — niemal metrowe uj. 23 wydaje się bardzo długie.

Cykl II. W uj. 24 — 29 ukazano drugi cykl czynności. Widz wie już teraz, jak się strzelanie odbywa i nie musimy przedstawiać znów całej procedury. Skróconą jej wersję widzimy tym razem nie od początku.

Przejście na morze (uj. 23) powoduje, że bez sprzeciwów przyjmujemy powrót do ujęć marynarzy, gdy są już oni w połowie swych przygotowawczych czynności. Obrazowym akcentem tego cyklu są bezpośrednie reakcje marynarzy, pokazanych przede wszystkim w statycznych planach bliskich. Większość ujęć nie ukazuje nikogo mówiącego, możemy więc wszystkie rozkazy zmontować tak krótko, jak tego chcemy. I znów (jak w uj. 23) uj. 30 trwa dłużej i przekazuje nam sekundę oczekiwania przed uderzeniem pocisku w wodę.

Cykle III i IV. Widzimy dwóch bohaterów drugoplanowych, nie biorących udziału w zasadniczej akcji. Digger, małomówny Australijczyk, ukazany był we wcześniejszych częściach filmu jako marynarz bardzo sceptycznie odnoszący się do skuteczności małych działek — i jego uwagi są po prostu dalej prowadzonym komentarzem zasadniczej „tezy" filmu. Odejście od akcji głównej daje sposobność równoczesnego zaznaczenia przy pomocy dźwięku, że w czasie rozmowy wystrzelono jeszcze dwukrotnie;

powolne i dość długie ujęcia obu marynarzy pozwalają przyjąć możliwość oddania jeszcze dwu strzałów w tak krótkim czasie. Scena ta, zwalniając tempo sekwencji, wzmacnia efekt ostatniego cyklu (uj. 34 — 38), który prowadzi do zatopienia łodzi. Jest to chwila odprężenia przed ostatecznym punktem kulminacyjnym, który siłą kontrastu staje się jeszcze bardziej wyrazisty.

Cykl V. Uj. 39 (jak w uj. 23 i 30) przekazuje moment oczekiwania w czasie lotu pocisku; tym razem widzimy zbliżenie rąk sprawnie obsługujących działko i doznajemy ogólnego wrażenia szybkiego działania i ruchu. Rozkazy słyszymy spoza ekranu rzucane w możliwie najszybszym tempie.

Po jeszcze jednej przebitce marynarzy patrzących ze statku, przez chwilę obserwujemy płynącą łódź — ujęcie pozostawione jest na ekranie tylko tak długo, by widz zorientował się, co się dzieje — i zaraz po nim następuje wybuch. Gdy wybuch zamiera, rytm nagle staje się spokojny (w porównaniu z uj. 40 — 46, uj. 47 — 49 wydają się długie i wolne) i słyszymy dźwięki pogodnej muzyki.

Analizując sekwencję jako całość, jasno widzimy, że tempo ukazania pięciu cyklów czynności potraktowano z dużą swobodą. Pięciokrotnie w różny sposób i w różnym tempie obserwujemy proces, który w praktyce przebiega zawsze tak samo — a jednak ostatecznym efektem jest wrażenie autentyzmu. Co więcej, doznajemy wrażeń, jakich moglibyśmy doznać w podobnej sytuacji życiowej. Nie mamy do czynienia ze sztuczną atelierową emocją czekania na „ratunek w ostatniej chwili", lecz z prawdziwie realistycznym przeżyciem. Efekt maski, zestawianie ze sobą i przestawianie materiału służyło do podkreślenia efektu emocjonalnego tej sceny w sposób najłatwiejszy do przyjęcia przez widza. Montażysta właśnie dzięki celowej kontroli rytmu stworzył pełne złudzenie rzeczywistości.

Wybuch kończący sekwencję nie jest prawdziwym zdjęciem trafienia łodzi podwodnej — w rzeczywistości zdjęcie łodzi dokonane zostało w zupełnie innym czasie i pokazuje tylko łódź wynurzającą się na powierzchnię. Montażysta musiał więc przekazać wrażenie wybuchu bez pokazania obrazu samego wybuchu. Rezultat jego pracy być może nie jest idealny, ale z pewnością wygląda autentycznie.

W dużym stopniu o ostatecznym efekcie zdecydowała troskliwa konstrukcja. Cała sekwencja prowadzi do jednego punktu i widz czeka na to, iż coś się zdarzy. Obserwatorów na pokładzie w uj. 39 widzimy po raz pierwszy; patrzą oni z zainteresowaniem na morze i ujęcie to ostrzega widza, że za chwilę coś ma nastąpić. Widząc potem przez chwilę łódź podwodną wypływającą na powierzchnię mamy wrażenie, że to ona istotnie jest ośrodkiem wybuchu, który następuje po chwili.

Sam wybuch przedstawiono w postaci szybkiego montażu poszczególnych klatek łodzi i słupa wody wyrzuconego w górę przez bombę głębinową. Równoległy montaż tych kadrów daje chaotyczny, skaczący obraz, ponieważ łódź wynurza się po lewej stronie ekranu, natomiast słup wody jest po prawej. Zanim widz ma czas zrozumieć co się dzieje, cały ekran wypełnia olbrzymi słup wody (w rzeczywistości zbliżenie wybuchu bomby głębinowej), który jest jak gdyby skutkiem wybuchu. Efekt jest mocno podbudowany odgłosem wybuchu łodzi, słyszanym po raz pierwszy.

Nie zamierzam twierdzić, że omówiliśmy przykład idealnego montażu, który winien być wzorem konstrukcji scen tego rodzaju. Jednakże taki sposób ukazania wybuchu okazał się skuteczny i jest przekonujący, mimo że nie użyto zdjęcia łodzi podwodnej rzeczywiście wylatującej w powietrze.

Warto chyba przypomnieć, iż Pudowkin opisywał podobną sekwencję w swojej pracy:

Chciałem pokazać straszliwy wybuch. Dla osiągnięcia efektu wybuchu z zupełną wiernością, kazałem zakopać wielką ilość dynamitu, a następnie wysadzić go w powietrze. Dokonałem zdjęć. Wybuch w rzeczywistości kolosalny — filmowo jednak był niczym. Na ekranie istniał tylko powolny, bezduszny ruch. Później, po wielu próbach i eksperymentach, udało mi się zmontować wybuch z takim efektem, jakiego potrzebowałem — i co więcej, nie użyłem ani jednego fragmentu rzeczywiście zdjętego wybuchu. Pokazałem miotacz płomieni wypluwający ogromne kłęby dymu. Aby wzmocnić efekt, wciąłem krótkie ujęcia magnezji wybuchającej przy rytmicznym zmienianiu się światła i cienia. W środek tego wszystkiego wciąłem ujęcie rzeki, zdjęte znacznie wcześniej, które wydawało mi się potrzebne ze względu na specjalny stosunek światła i cienia. W ten sposób stopniowo tworzył się taki efekt obrazowy, jakiego potrzebowałem. Wreszcie wybuch bomby znalazł się na ekranie, lecz w rzeczywistości składał się on z elementów zawierających wszystko możliwe prócz prawdziwego wybuchu.[15])

Można by zapytać, dlaczego konieczna jest zmiana tempa rzeczywistych zdarzeń lub nawet używanie zupełnie sztucznych środków — jak to pokazał Pudowkin — dla osiągnięcia efektu prawdziwości? Odpowiedź jest co najmniej dwojaka.

Po pierwsze — udany reportaż musi przedstawić tylko najbardziej istotne aspekty wydarzenia; nie zajmuje się on wyczerpującym, wiernym relacjonowaniem. Po drugie — i właśnie dlatego zmontowany przez Pudowkina wybuch był bardziej wymowny niż wybuch prawdziwy — każde rzeczywiste wydarzenie ma swój „klimat", wzbudza pewne reakcje uczuciowe, których uchwycenie jest istotą pracy twórcy filmowego i które mogą decydować o autentyczności prezentacji nawet wówczas, gdy nie wszystkie szczegóły są prawdziwe. Wrażenie rozważnej, lecz pośpiesznej działalności jest cechą szczególną sekwencji strzelania w filmie *Marynarka handlowa* — i wyrażone zostało językiem filmowym przez szybki montaż. Zmieniające się napięcie emocjonalne, w chwili gdy łódź wynurza się na powierzchnię i staje się coraz groźniejsza, musiało być wyrażone w filmie także poprzez montaż, poprzez zmianę tempa i ciągłe przesuwanie akcentów. Jasne jest, że te szczegóły emocjonalne nie są zawarte w niezmontowanym materiale filmowym i rodzą się dopiero na stole montażowym.

8. DOKUMENTARNY FILM IMPRESYJNY

Reportaż dokumentarny, jaki omawialiśmy wyżej, ogranicza się głównie do ukazania powierzchownego biegu wydarzeń, podobnie jak dobre sprawozdanie dziennikarskie wybiera najbardziej istotne aspekty danej sprawy i przedstawia je możliwie najrzetelniej. Zwykły reportaż filmowy nie dąży do głębszej artystycznej syntezy. Jego stosunek do naprawdę twórczego filmu dokumentarnego jest analogiczny do różnicy, jaka zachodzi między artykułem w gazecie a fragmentem prozy literackiej lub utworem poetyckim.

Uznanie, jakim powszechnie cieszy się kinematografia dokumentarna jako gatunek artystyczny, zawdzięcza ona głównie filmom, które nie ograniczając swych ambicji do powierzchownej obserwacji, pokazywały sens emocjonalny i istotną treść przedstawianych tematów. Chociaż źródła twórczości i zadania, jakie stawiali przed sobą realizatorzy były różne, filmy Dowżenki, Flaherty'ego, Ivensa i Wrighta nasuwają się nam natychmiast,

---

[15]) *W. Pudowkin:* Film Technique. Newnes 1933, s. 16.

gdy myślimy o przykładach bardziej pogłębionego stosunku do rzeczywistości. W naszych rozważaniach nie będziemy brali pod uwagę założeń ideologicznych, leżących u podstaw twórczości tych czterech tak bardzo różniących się od siebie reżyserów. Rozpatrzymy jedynie problemy estetyczne, wiążące się z ich filmami.

Flaherty, realizując *Opowieść z Luizjany*, chciał osiągnąć na pewno inne cele niż Ivens w *Ziemi hiszpańskiej* („The Spanish Earth") **a** jednak w obu filmach problemy czysto estetyczne, związane z ukształtowaniem artystycznym ciągłości filmowej, są w zasadzie podobne.

Zamiast baśni z *Opowieści z Luizjany* weźmy realny życiowy konflikt, prawdziwymi kulami zastąpmy aligatora, zamiast szopa dajmy młodych republikańskich żołnierzy z *Ziemi hiszpańskiej* Jorisa Ivensa. Możemy wówczas porównywać nasuwające się problemy twórcze. Reżyser mógł swobodnie decydować, czy w zakończeniu sekwencji walki aligatora z szopem, szop będzie żył, czy zginie. Ale w zakończeniu *Ziemi hiszpańskiej* młody żołnierz nie mógł wrócić do swej matki i przyjaciół, został bowiem zabity. Jego śmierć podyktował nie scenariusz, ale najzupełniej rzeczywista kula. Reżyser nie mógł tu odtwarzać minionych wydarzeń ani organizować zdjęć, które dostarczyłyby dostatecznej ilości materiału do zmontowania narzuconej przez życie zmiany w zakończeniu. Więc realizacja i montaż musiały być elastyczne, aby mogły sprostać faktom. Ale po ustaleniu ostatecznej treści filmu w obu wypadkach główne problemy montażu niewiele różniły się od siebie.[16])

Dla zwięzłości ograniczymy się w naszej analizie montażu impresyjnego filmu dokumentarnego do dzieła Roberta Flaherty'ego. Jego filmy są najlepiej znane i pod wieloma względami najbardziej reprezentatywne dla całego gatunku. Nie oznacza to oczywiście, że uważamy twórczość Flaherty'ego za jedyny przykład tego gatunku filmowego, czy też za jedyny godny szczególnej uwagi.

Twórcza interpretacja rzeczywistego zdarzenia musi przede wszystkim zachować spontaniczność samego wydarzenia. Zdając sobie dobrze sprawę z tej potrzeby, Flaherty nakreślał w scenariuszu tylko najogólniejszy zarys ciągłości swoich filmów. Dla nadania filmowi kształtu i jednolitości artystycznej opracowywał bardzo luźny, elastyczny szkic tematu, ale nigdy nie pisał niczego, co by w sposób choć najogólniejszy przypominało scenopis. Wszystkie szczegóły, a w wielu wypadkach i istotniejsze elementy ciągłości były wyznaczone przez charakter i wartość nakręconego materiału i opracowane ostatecznie dopiero na stole montażowym.

Realizując *Opowieść z Luizjany* nie mieliśmy scenopisu, który by ustalał, jakie sceny mamy kręcić i gdzie je umieścić przy ostatecznym montażu. Natomiast mieliśmy scenariusz, określający elementy obrazowe i kształt filmowy tematu. Chodziło nam tylko o to, by treść była czytelna. Na przykład wstępną sekwencję filmu Flaherty opisał w ten sposób:

„Jesteśmy w głębi krainy moczarów w Dolnej Luizjanie. Wody wezbrały, kraj jest na wpół zatopiony. Wędrujemy przez las pełen brodatych drzew. Wszędzie mnóstwo dzikiego ptactwa — w powietrzu i na wodzie. Jesteśmy urzeczeni dzikim życiem i tajemnicą puszczy, rozciągającej się przed nami..."

Do tej sekwencji zdjęto olbrzymią ilość najróżnorodniejszego materiału — nie tylko podczas zdjęć specjalnie pomyślanych do tych scen, ale przez cały okres zdjęciowy, ile razy wypatrzono coś, co mogłoby ewentualnie posłużyć do oddania atmosfery i warunków geograficznych kraju. (W sumie do filmu, który miał ostatecznie 2.400 m nakręcono około 60.000 m materiału.) Niemal wszystko mogło przydać się do zbudowania tej sekwencji, toteż kręcono niemal wszystko. Nasze obrazy rozrastały się bujnie, podobnie jak wszystko, co żyło w tych moczarach. Mieliśmy zdjęcia aligatorów w gniazdach, aligatorów śmigających przez wodę, wygrzewających się w słońcu i wznoszących swoje paskudne łby znad kęp błota w bagnis-

[16]) Uwagi Helen van Dongen.

tym lesie. Mieliśmy dziwne i wspaniałe ptaki królujące na szczytach drzew i siedzące na gałęziach, sterczących z jeziorka pełnego lilii. Węże wiły się po drzewach. liście lotosu odbijały w czystej wodzie. Mieliśmy krople rosy na liściach, małe muszki śmigające nad wodą, pająka snującego sieć, mech zwisający z olbrzymich dębów, ryby, króliki, młode jelenie i skunksy oraz wiele innych zdjęć, których niesposób wyliczyć.

Taka ogromna ilość i różnorodność materiału, prowizorycznie zarejestrowanego pod hasłem „sceny do wstępu" i w całości odnosząca się do tematu „atmosfera lasu i moczarów" — stwarzała oczywiście specyficzne trudności w montażu. Przy pierwszym przeglądzie cały zebrany materiał wydawał się bez związku. Gdzie w tym chaosie tkwił główny temat, który należało rozwinąć?

Montażysta nie miał przecież żadnego ścisłego scenopisu, zawierającego dokładne wskazówki w rodzaju na przykład: „Zaczynamy od zbliżenia liścia lotosu na tle wody, po którym dajemy plan aligatora, wspinającego się na tratwę..." Był za to ogólny opis miejsca, atmosfery i nastroju, jaki trzeba było stworzyć. („Jesteśmy urzeczeni całym tym dzikim życiem i tajemnicą puszczy, rozciągającej się przed nami".)

Montażysta musi więc wykryć i rozszyfrować koncepcję reżyserską oraz posługiwać się w dalszej pracy następującymi wskazaniami:

1. Chodzi o ukazanie tajemniczej puszczy, nietkniętej jeszcze przez cywilizację.
2. Należy przedstawić to w lirycznym nastroju zgodnym ze stylem i harmonią rytmiczną całego filmu. W dodatku puszcza ma być widziana urzeczonymi oczyma dwunastoletniego chłopca. Montażysta powinien zwrócić uwagę, by sekwencja nie nabrała cech epickich, ani nie przypominała patetycznego filmu podróżniczego.
3. Chociaż tajemniczość puszczy jest potencjalnie zawarta w każdym planie, samodzielne ujęcia są i pozostają treściowo neutralne, dopóki nie zostaną ustawione w odpowiednim kontekście. Dopiero w powiązaniu z innymi planami nabierają życia i głębszego sensu.
4. Sprawa ostatnia, ale niemniej ważna — przeglądy i dyskusje z reżyserem.

Podstawowym czynnikiem, decydującym o selekcji planów i budowie ciągłości filmowej jest treść emocjonalna, wewnętrzny sens poszczególnych obrazów.

Z chwilą kiedy cała sekwencja wyraża zamierzone uczucia i nastroje, kiedy osiągnięta została jedność formy i treści, wartości rytmu i miary wynikną same. Tak wygląda wstępna sekwencja filmu w ostatniej wersji.

OPOWIEŚĆ Z LUIZJANY [17])

			Dług. w m
1	Z bardzo *długiego rozjaśnienia*, w czasie którego *aparat wolno panoramuje w górę*, ukazuje się olbrzymi liść lotosu, kołyszący się powoli. Liść i kilka kęp błota tworzą czarne refleksy na zwierciadle wody, w którym odbijają się również jasne, białe obłoki. Maleńkie owady śmigają po jej powierzchni.	*Dźwięki muzyki.*	3,9
2	*Pl. og.* Czarna sylwetka aligatora płynącego bardzo wolno. Znowu bardzo białe obłoki odbijają się w wodzie.		3,3
3	Powierzchnia wody. Odbijają się w niej liście lotosu i gałęzie. Na wodzie ptak. *Aparat panoramuje w górę* ukazując to, co przed chwilą widzieliśmy w odbiciu.		2,4
4	Powierzchnia stawu pełnego lilii, tu i tam na wodzie liście lotosu. Aligator wolno włazi na kłodę drzewa cyprysowego.		3,6

[17]) Realizacja: Robert Flaherty, Montaż i współproducent: Helen van Dongen. Produkcja: Robert Flaherty 1948.

			Dług. w m
5	*Zbl.* Liść lotosu, nad nim cień niewidocznych gałęzi. Na pierwszym planie liścia — krople rosy.		0,9
6	*Zbl.* Kropla rosy na liściu lotosu.		0,9
7	*Pl. og.* Wspaniały ptak na gałęzi drzewa.		2,4
8	*Pl. og.* lasu na moczarach. Pnie drzew wynurzają się z ciemnej wody, srebrzysty mech zwisa z gałęzi. *(Ujęcie z tratwy, która płynie wolno naprzód, podczas gdy aparat panoramuje bardzo wolno w przeciwnym kierunku, stwarzając w ten sposób efekt prawie trójwymiarowy.)* Mniej więcej po 7,5 m dostrzegamy bardzo daleko za drzewami małego chłopca, wiosłującego w swojej łódce. Chłopiec znika i ukazuje się znowu zza olbrzymich drzew w głębi planu.		21,6
9	Las, na pierwszym planie nisko zwisający mech. *Aparat przejeżdża* przez festony mchu, jak gdyby przez japoński parawan.		5,1
10	*Zbl.* Wir na wodzie spowodowany przez *niewidoczne na ekranie* wiosło chłopca.		1,6
11	*Pl. am.* Chłopiec w łódce *tyłem do aparatu.* Wiosłuje ostrożnie, zatrzymując się od czasu do czasu i rozglądając wokoło.	*Komentarz:* — Nazywa się : Aleksander — Napoleon — Ulisses Latour. Syreny (mówi, że ich włosy są zielone) wpływają z morza na te wody. Widział po nich bańki na wodzie... nieraz...	12,3
12	*Zbl.* Bańki wydobywające się na powierzchnię wody poruszają maleńkie listeczki.		3
13	Chłopak schyla się nisko, by przepłynąć pod zwisającym mchem. Wiosłując, odpływa *od aparatu.*	— I wilkołaki — z długimi nosami i wielkimi czerwonymi oczyma —	4,5
14	Las. Chłopiec jest bardzo maleńki wśród olbrzymich dębów. Wiosłuje w swojej łódce *na aparat.*	— przychodzą tańczyć w bezksiężycowe noce.	3,6
15	Chłopiec jest teraz bliżej. Płynie od prawej do lewej i *wychodzi z kadru.*		3,9
16	Kilka drzew, otoczonych wodą. Słońce przenika tu przez las i odbija się w wodzie. Nieznaczny ruch wody załamuje z kolei promienie słońca na pniach drzew.		1,8
17	Powierzchnia wody i zwisające nad nią gałęzie, oświetlone promieniami słońca.		1,5
18	Ryba, przepływająca tuż pod powierzchnią wody.		1,5
19	*Pl. śr.* Chłopiec w swojej łódeczce nachyla się bardzo nisko, by przepłynąć pod zwisającym festonem mchu i mijając go odsuwa olbrzymi liść lotosu.		4,5

			Dług. w m
20	*Zbl.* Aligator zwolna podnosi głowę.		2,7
21	*Pl. śr.* Chłopiec przytrzymuje łódkę wiosłem. Rozgląda się wokoło, ale nie widzi aligatora, *który jest za kadrem.*		3,9
22	Ciemna powierzchnia wody wśród moczarów. Nie widać nic poza odbiciem kilku pni drzew.		1.2
22	*Pl og.* Chłopiec, częściowo ukryty za gałęziami, odpływa.		2,1
24	*Pl. og.* Chłopiec w swojej łódce wolno *odpływa od aparatu.*		2,1
25	*Zbl.* Wąż wijąc się po powierzchni wody *oddala się od aparatu.*		
26	*Pl. śr.* Chłopiec w łódce *na wprost aparatu.* Rozgląda się, słucha i dotyka małego woreczka z solą, który ma przy pasku.	*Muzyka cichnie* Komentarz: — Nigdy nie odważyłby się zostać bez swego woreczka z solą za pasem.	3,9
27	*Zbl.* Bańki powietrza wynurzając się mącą powierzchnię wody.		1,5
28	*Jak uj. 26.* Chłopiec patrzy w zanadrze swej koszuli.	— i tego maleńkiego „czegoś", które nosi w zanadrzu.	11,1
29	Chłopiec uśmiecha się i zaczyna wiosłować *w kierunku aparatu.*	*W muzyce pojawia się nowy motyw — „motyw chłopca".*	9,9
30	*Zbl.* Szop na drzewie.	*Muzyka głośniej.*	

Ta sekwencja jest powolnym początkiem opowieści, lirycznym wprowadzeniem w piękno kraju moczarów i w tajemnice bagien, leżących dokoła. Realizator podchodzi do tematu w sposób poetycki. Robert Flaherty nie śpieszy się, podziwia jedną rzecz, a dopiero potem patrzy wokoło. Ciszy otoczenia nie mącą odgłosy cywilizacji i montaż musi pozostawać w harmonii z tym otoczeniem, wolny od niepokoju szybko zmieniających się scen i ujęć.

Spójrzmy na charakterystyczny moment w uj. 8. Przez 22 metry w jednym nieprzerwanym ujęciu płyniemy poprzez wody moczarów, dostrzegamy chłopca i idziemy za nim. Gdyby ciąć tę długą scenę i montować z innymi szczegółami scenerii, choćby najpiękniejszymi, uczucie całkowitego spokoju, czar i poezja, zawarte w samym obrazie, zostałyby zniweczone.

Charakter sekwencji ustalają od samego początku obrazy szczegółów. Piękny liść o dziwnym kształcie, ptak, którego nie widujemy w codziennym życiu, cienie kosmatych gałęzi, sylwetka aligatora, kropla rosy błyszcząca w promieniach słońca — tworzą razem plastyczną opowieść i ukazują dziwny i tajemniczy świat. Dopiero po zobaczeniu tych wszystkich szczegółów dowiadujemy się, że jesteśmy w lesie tajemniczym, rosnącym pośród bagien. Z olbrzymich dębów zwisają srebrne brody mchów. A potem odkrywamy ludzką postać — początkowo niemal niedostrzegalną — małego chłopca, który wiosłuje płynąc swą łodzią przez milczące wody.

Ten chłopiec zbliża się do nas pochłonięty tajemnicą ptaków czy kwiatu lotosu. Jego dziwne imię: Aleksander-Napoleon-Ulisses Latour nie razi nas wcale w tym dostojnym i wspaniałym otoczeniu. Kiedy nachylamy się wraz z nim, by przepłynąć pod nawisami mchu, jak gdyby rozdzielając paciorki japońskiego parawanu — wkraczamy dalej w krainę bajki. Jesteśmy gotowi przyjąć, że chłopiec wierzy w syreny i nosi amulety, które mają bronić przed wilkołakami oraz innymi niewidzialnymi wrogami ze świata jego wyobraźni.

Ta ostateczna wersja i doskonałe uchwycenie atmosfery są wynikiem zestawienia planów. Gdybyśmy na przykład rozpoczęli sekwencję od długiego nieciętego ujęcia brodatego lasu (jako ujęcia *ustalającego* sytuację, w której rozgrywa się akcja) nie mielibyśmy odpowiedniego przygotowania do zrozumienia i odczucia jego uroków i tajemnic. W takim wypadku cała scena nie przedstawiałaby nic więcej poza obrazem lasu i chłopca wiosłującego wśród drzew. Gdyby szczegóły następowały po tej scenie — byłyby tylko obrazami widzianymi oczami chłopca

w czasie jego drogi przez las. Ciągłość filmu przygotowuje nas emocjonalnie do odczucia nastroju lasu. Ukazane na początku szczegóły, ich piękno i tajemniczość, pobudziły naszą ciekawość i skłaniają do cierpliwego podążania za chłopcem. i chętnego udziału w jego odkryciach.

Wybór planów i budowa ciągłości sceny nie były ustalone *à priori*. W ramach ogólnej koncepcji całej sekwencji — o selekcji i układzie ujęć decydowały następujące czynniki:

1) *Tematyka każdego ujęcia*
2) *Ruch przestrzenny* w każdym obrazie, który nie jest decydujący, ale działa współrzędnie z innymi czynnikami. Jego znaczenie jest drugorzędne, nie można jednak nie brać go pod uwagę.
3) *Walory tonacyjne*. Rozumiem przez to barwę sceny, jej odcienie w skali czerni i bieli. W zestawieniu z innymi czynnikami ten ton barwy może ustalać lub podtrzymywać nastrój. (Na przykład: jasny plan może po prostu ukazywać południe albo oznaczać szczęśliwy dzień. Jasny obraz połączony z srebrzystymi refleksami może stworzyć nastrój tajemniczości. Szary może być po prostu barwą zbliżającej się nocy lub chmurnego dnia przed deszczem. Ale barwy szarej można również użyć jako efektu emocjonalnego dla ostrzeżenia o grożącym nieszczęściu.)
4) *Treść emocjonalna*, która jest czynnikiem ważnym i dominującym.

Należy pamiętać, że wszystkie te czynniki trzeba było dostrzec, ocenić i wykorzystać łącznie, bo tylko ocena wszystkich tych elementów, wszystkich walorów w całości, może dać w efekcie właściwe zestawienie ujęć.

Dla wyjaśnienia wagi każdego czynnika w odniesieniu do pozostałych i dla pokazania, jak skomplikowanego rozumowania wymaga każda scena, zanalizujmy dwa pierwsze ujęcia wstępu. Na razie zwracamy uwagę tylko na ruch przeprzestrzenny.

Po bardzo powolnym rozjaśnieniu (2,4 m), w czasie którego aparat panoramował wolno w górę — scenę otwiera olbrzymi, leniwie kołyszący się liść lotosu. W tle, za liściem, obserwujemy niemal niedostrzegalny ruch na wodzie, wywołany przez maleńkie owady, muskające jej powierzchnię. W ujęciu 2 widzimy aligatora, który wolno płynie, pozostawiając na powierzchni wody powoli zanikające kręgi.

Analizując *tylko ruchy* w obu ujęciach, widzimy, że wolnej panoramie aparatu w górę odpowiada powolny ruch kołyszącego się liścia, zgodny z kolei z leniwymi ruchami aligatora w uj. 2. Poczucie kierunku narasta niemal nieuchwytnie wskutek tego, że liść w pierwszym ujęciu zwija się nieznacznie z prawej strony i pochyla się w tym samym kierunku. Tak samo w prawo płynie aligator. Lekkie falowanie powierzchni wody w uj. 1 powtarza się w uj. 2.

Wysunięcie na pierwszy plan sprawy zgodności ruchu z pominięciem wszystkich innych czynników, nadałoby jej nieproporcjonalnie duże znaczenie. W rzeczywistości ruchy te mogą być w filmie prawie niedostrzegalne, niemniej jednak wpływają poważnie na ciągłość wspomnianych dwóch ujęć i stanowią element ich nastroju i treści emocjonalnej.

Jeżeli zanalizujemy teraz *walory tonacyjne*, przekonamy się, że oba ujęcia mają ten sam konturowy charakter — jasną biel w odbiciu obłoków i głęboką czerń odbijających się kęp błota. W pierwszym ujęciu mamy czarny refleks liścia lotosu, w drugim — czarny kształt aligatora. Oba ujęcia przedstawiają jasny słoneczny dzień w niezwykle pięknym ustroniu. Oczywiście, znowu nie miałoby to żadnego znaczenia, gdyby nie wiązało się ściśle z innymi czynnikami.

Dalej *treść emocjonalna* jest wynikiem sumy wrażeń, wywołanych przez temat ujęcia, charakter fotografii i kompozycję kadru, wolne i leniwe ruchy, jasne światło słoneczne, refleksy na wodzie i konturowość obrazu. Każde ujęcie w oderwaniu przedstawia tylko określony fakt, wydarzenie lub ruch i nasuwa bardzo ograniczone skojarzenia. Dopiero odczytane w zestawieniu, połączone skojarzenia pojedyncze — tworzą nowe pojęcie. Wszystkie czynniki stwarzają w sumie nastrój nierealności. Oba obrazy zestawione ze sobą ukazują senny spokój podzwrotnikowych okolic i atmosferę tajemniczości i czarów, rozwijaną dalej w następnych ujęciach.

Cofnijmy się trochę do analizy czynników, które doprowadziły do następstwa tych dwóch ujęć. Zanim zostały zmontowane, mogły one znajdować się daleko od siebie wśród rolek materiału, nad którym montażysta pracował. Ostateczna budowa ciągłości filmowej jest rezultatem przestawiania planów raz w jednej kombinacji, raz w innej do czasu, w którym najpierw kilka, a potem więcej ujęć nie narzuci montażyście swego własnego układu. Plany ustawione we właściwym układzie — zaczynają przemawiać. Im bliżej jesteśmy ostatecznej, prawidłowej

ciągłości filmu, tym lepiej montażysta może odczytać swój materiał. W gotowym filmie można rozpoznać i zanalizować krok za krokiem wszystkie czynniki, które wpływają na to, że dwa czy więcej ujęć muszą znaleźć się w określonej ciągłości. Wydaje mi się, że nie można odwrotnie postępować, chyba że wszystko, począwszy od najwcześniejszego pomysłu filmu, zostało ściśle z góry ustalone.[18])

Zanim przystąpimy do analizy opisanego przez Helen van Dongen procesu montażu tej sekwencji, musimy wspomnieć o ogólnych założeniach Roberta Flaherty'ego w czasie, gdy przystępował do realizacji *Opowieści z Luizjany*. Flaherty nie miał oczywiście zamiaru robić filmu oświatowego. Materiał rzeczywistości, którym się posługuje, służy mu wyłącznie jako środek wyrażenia atmosfery emocjonalnej. Rzeczywista treść ujęcia ma dla niego znaczenie tylko o tyle, o ile wzmacnia lub rzuca świeże światło na ogólny nastrój filmu. Fakty z otoczenia służą za punkt wyjścia do wyrażenia emocjonalnego klimatu sceny. W pierwszym ujęciu ważne jest to, że stwarza ono uczucie spokoju, a nie że przypadkiem przedstawia liść lotosu. Inny plan — śpiącego zwierzęcia, łagodnie kołyszącej się gałązki czy promienia słonecznego na plaży mógłby służyć temu celowi równie dobrze, gdyby wyrażał podobny sens emocjonalny.

Podstawowe założenie artystyczne, by odzwierciedlić raczej uczucia i nastroje niż fakty związane z daną sytuacją, znajduje silne odbicie w charakterze montażu filmu. Opis podany przez Helen van Dongen niewiele przypomina nasze poprzednie analizy. W uprzednio omawianych sekwencjach reportażu lub filmu fabularnego sens ujęć wywodzi się z materiału treściowego i gry aktorskiej, a główne zadanie montażysty polega na stworzeniu płynnych, wymownych dramaturgicznie przejść od ujęcia do ujęcia.

Tu jednak mamy do czynienia z zupełnie innymi wartościami. Treść posiada znaczenie drugorzędne i między poszczególnymi ujęciami nie ma bezpośredniej ciągłości. W związku z tym bardzo mało zostało powiedziane o przejściach mechanicznych. Każde przejście przynosi dalsze wzmocnienie lub nieznaczną zmianę nastroju, nie daje jednak żadnych nowych, istotnych dla rozwoju ciągłości faktów. W takich warunkach sprawą zasadniczą jest emocjonalna równowaga między ujęciami, a czysto mechaniczne przejścia mają znaczenie drugorzędne. I jeśli montażysta filmu fabularnego świadomie dąży do nadania montowanej sekwencji tempa, odpowiadającego jej dramaturgii — Helen van Dongen prawie nie wspomina o problemach rytmu. W takim filmie tylko bardzo niewiele ujęć zawiera istotne informacje o faktach i montażysta ma pełną swobodę nadania ujęciom takiej długości, jakiej wymaga nastrój sceny.

Jeżeli nastrój będzie wymagać od montażysty użycia wyjątkowo długiego ujęcia, nic mu w tym nie przeszkodzi. Np. ujęcie 8 w początkowej sekwencji *Opowieści z Luizjany*, w którym ukazuje się nowa postać, ma długość 21,6 m. Dzięki temu, że chłopiec ukazuje się po raz pierwszy w ciągu tego niezmiernie długiego planu, powstaje wrażenie, iż odkryliśmy w lesie jeszcze jedną cudowną rzecz, podobnie jak nieco wcześniej odkryliśmy aligatora lub niezwykłego ptaka. Gdyby chłopiec został wprowadzony po raz pierwszy za pomocą przejścia, jego obecność w lesie odczuwalibyśmy jako coś obcego, zewnętrznego, a starannie budowany do tej chwili klimat emocjonalny zostałby zniweczony. (Nie chcemy bynajmniej powiedzieć, że poprawny rytm i płynność nie są ważne. Potrzebne są tak samo, jak umiejętność rysunku potrzebna jest malarzowi. Rytm i płynność stanowią podstawowe cechy twórczej konstrukcji montażowej, nie będąc jednak pierwszoplanowym czynnikiem estetycznym.)

---

[18]) Uwagi Helen van Dongen.

Ponieważ rola rytmu i płynności jest w danym wypadku drugorzędna, o znaczeniu raczej pomocniczym, pozostają nam tylko dwa podstawowe procesy twórcze w montażu sekwencji impresyjnych w rodzaju wyżej opisanej. Na pierwszy plan wysuwa się sprawa wyboru materiału. W praktyce zadanie to wymaga dobrej pamięci i wielu godzin ciężkiej pracy. Ale przede wszystkim jest podstawowym procesem twórczym i jako taki wymaga dużego zasobu doświadczenia, umiejętności oceny subtelnych odcieni znaczeniowych zawartych w poszczególnych ujęciach, decyzji artysty. Wystarczy tu ogólnie stwierdzić, że plany, które w całości po zmontowaniu wyrażać będą pewne określone odcienie uczuciowe, nie muszą bynajmniej samodzielnie odzwierciedlać tych uczuć. Cała złożona atmosfera emocjonalna pierwszej sekwencji *Opowieści z Luizjany* jest zbudowana z ujęć o tak różnorodnych nastrojach, jak nieruchome zbliżenie kwiatów i ptaków, spokojne a groźne plany aligatora i szybkie, elektryzujące błyski zaskrońca. Każde z tych zdjęć oddzielnie przedstawia w najlepszym razie maleńki ułamek ogólnego nastroju. W zestawieniu oddają całą przejmującą grozę, tajemniczość, jednym słowem — prawdziwą atmosferę lasu.

Niełatwe i chyba bezcelowe byłoby rozszerzenie kręgu naszych rozważań poza to, co już zostało powiedziane. Trudno dyskutować o czynnikach tak ściśle uzależnionych od indywidualnych poglądów estetycznych artysty, że każda próba teoretycznego uogólnienia byłaby jałowa i w gruncie rzeczy bezsensowna.

Następnym zadaniem, które ma najistotniejsze znaczenie po przeprowadzeniu selekcji materiału, jest organizacja ujęć w pełne ekspresji zestawienia. Ptak, lśniąca kropla wody i promyk słońca mogą posłużyć do stworzenia określonej atmosfery, ale jak należy je ustawić, w jakiej kolejności, w jakim wzajemnym stosunku? Seria obrazów, z których każdy wzmacnia nastrój pozostałych (jak w pierwszych sześciu cytowanych ujęciach) może być doskonała w jednym miejscu, ostre kontrastowe zestawienie (jak w planach 24, 25 i 26) może być lepsze w innym. Jak wielkie znaczenie dla wyrażenia określonego sensu ma kolejność ujęć — widzimy z uwagi Helen van Dongen, która mówi, że przestawienie ujęć i wyeksponowanie ogólnego planu lasu, jako ujęcia sytuacyjnego, przekształciłoby cytowaną sekwencję w rodzaj filmu podróżniczego. Znowu musimy się ograniczyć do stwierdzenia, że kolejność ujęć jest ściśle uwarunkowana zamierzonym nastrojem. Ale dalsze szczegółowe rozwiązania muszą zależeć wyłącznie od decyzji danego artysty.

Wolna, początkowa sekwencja, którą cytowaliśmy, zawiera bardzo niewiele akcji, niewiele istotnej treści informacyjnej, jaką trzeba było przekazać widzowi. Montażysta nie potrzebował trzymać się żadnej ustalonej ciągłości wydarzeń i mógł skoncentrować całkowicie uwagę na selekcji najbardziej nastrojowych obrazów. By przekonać się, że metoda ta nie jest bynajmniej ograniczona wyłącznie do lirycznych sekwencji krajobrazowych, rozpatrzmy jeszcze jeden fragment tego samego filmu, gdzie montażysta musiał oddać atmosferę zespołu konkretnych czynności.

OPOWIEŚĆ Z LUIZJANY [19])

Wyjątek z aktu IV

Cytowany epizod ukazuje po raz pierwszy w filmie wiercenia naftowe. Cały proces składa się z następujących faz: długą stalową rurę z mechanizmem wiertniczym, założonym

[19]) Patrz s. 108.

u jej dolnego końca zapuszcza się w ziemię i tylko sam koniec rury wystaje na powierzchni. Właśnie mechanik dźwigu stojący na szczycie 30-metrowej wieży wstawia nową rurę na miejsce. Dolną część nowej rury osadza się w wystającym końcu rury, znajdującej się w ziemi, i oba końce łączy się ze sobą za pomocą łańcuchów i klucza francuskiego. Kiedy rury są już mocno połączone — z wieży opuszczony zostaje ciężar wpychający je w głąb ziemi i znowu tylko górny koniec rury wystaje na powierzchnię. Proces ten powtarza się aż do chwili osiągnięcia wymaganej głębokości. Następnie cały zespół rur obraca się równomiernie przy pomocy motoru i pozostaje w ziemi przez wiele godzin. Wiercenia dokonuje właśnie ruch obrotowy rur. Robotnicy ustawiają rury i nakładają łańcuchy. Pracują na poziomie gruntu. Mechanik dźwigu stoi na szczycie wieży. Jego praca polega na tym, by wprowadzać do zespołu wiertniczego nowe rury i łączyć z ciężarem, który wepchnie je w ziemię. Wiertacz czuwa nad działaniem klucza francuskiego i nad podnoszeniem i opuszczaniem ciężaru wpychającego rury. Jest on kierownikiem robót.

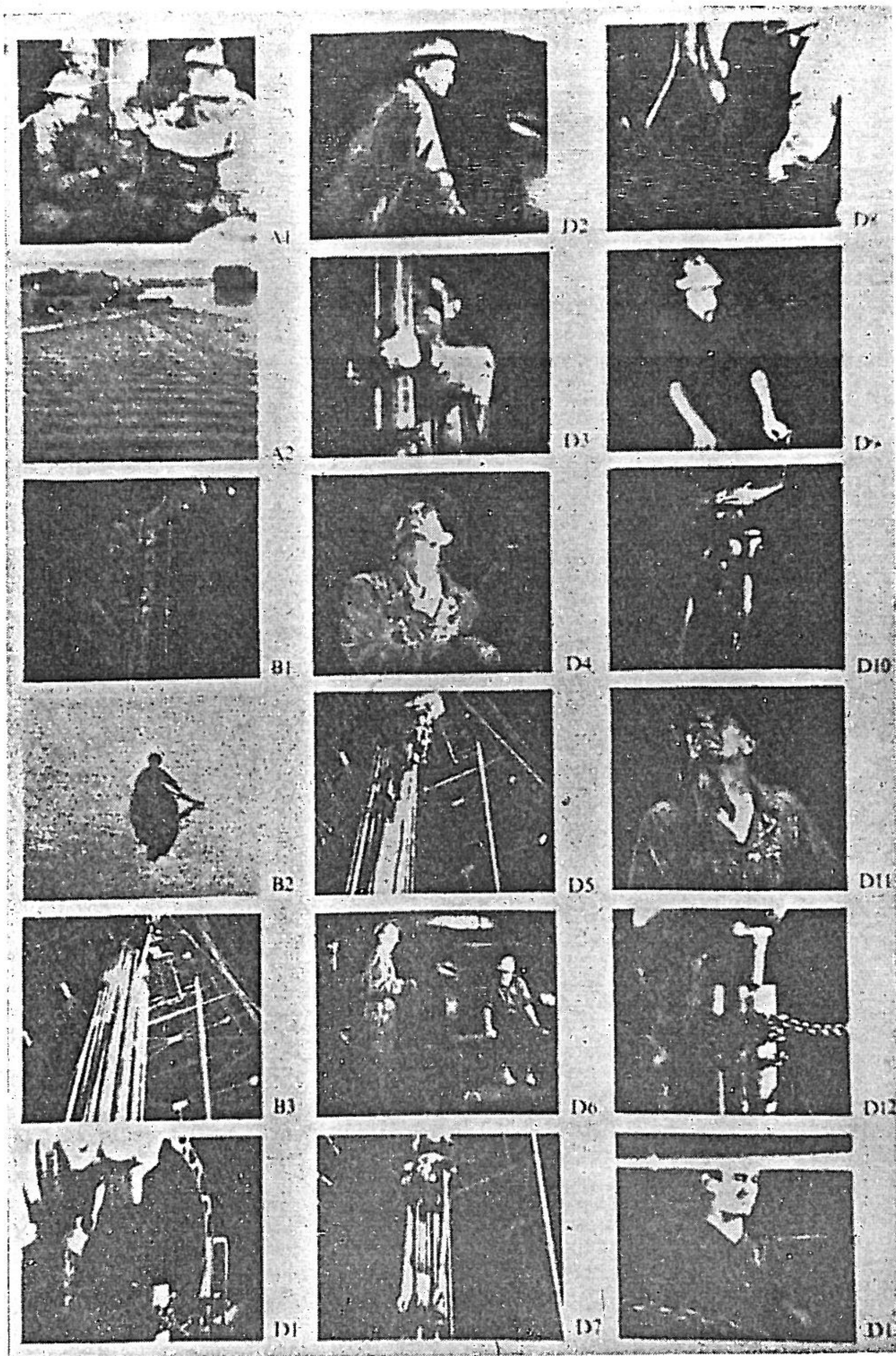
Całą długą sekwencję podzieliliśmy dla naszej analizy na sześć odcinków, z których tylko ostatnie trzy podajemy w całości.

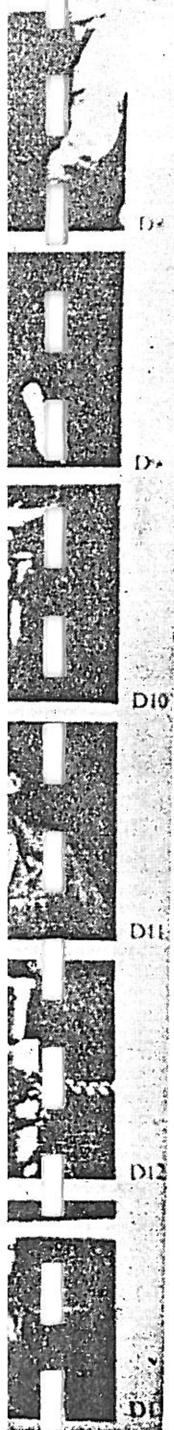
	Dług. w m
Część A. Zmierzch. Następuje wymiana świdra wiertniczego na końcu zespołu rur. Założono właśnie nowy świder i widzimy wiertacza poruszającego drążki manipulacyjne dźwigu zagłębiającego rury w ziemię. Główny nacisk położony jest na zdjęcia ukazujące pracę wykonywaną na powierzchni ziemi. Ujęcia te są montowane równolegle z nocnymi zdjęciami płynących barek z ropą i z ujęciami chłopca zbliżającego się do dźwigu w swej łódce. Odgłosy dźwigu kontrastują z ciszą towarzyszącą planom chłopca, w czasie których słychać tylko z daleka cichy, przypominający bicie serca odgłos wiercenia.	48
Część B. Zmierzch. Operacje na dźwigu ukazane w ogólnych planach. Część ujęć z zewnątrz z kołyszącymi się rurami wiertniczymi, błyszczącymi w zmroku, część z ziemi w górę ku szczytowi wieży, część z wieży w dół na platformę dźwigu. Plany te zmontowano równolegle z ujęciami chłopca w łódce zbliżającego się do dźwigu. W czasie tej sekwencji odgłosy z dźwigu, słyszane przy planach z chłopcem, stają się coraz głośniejsze, co wskazuje na zbliżanie się chłopca do wieży wiertniczej.	57
Część C. Noc. Chłopiec przybywa na dźwig. Rozgląda się bojaźliwie wokoło. Na różne obrazy pracy patrzymy jakby oczyma chłopca. Wiertacz spostrzega chłopca i zaprasza go, by	30

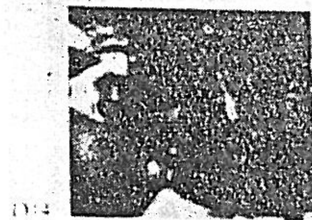
podszedł i usiadł przy urządzeniach sterowniczych dźwigu, skąd będzie mógł lepiej przypatrzyć się pracy.

Część D.

			Dług. *w m*
1	Z bliska — plecy i ramię jednego z robotników, trzymającego kolejną rurę wiertniczą. Kiedy rura wchodzi w drugą z głośnym stęknięciem, ramię i plecy *wychodzą z klatki* i drugie ramię *wpada w kadr,* zarzucając ciężki łańcuch wkoło rury. Przez *niewidoczne na ekranie* naciąganie, łańcuch zaciska się, *w kadrze pojawia się* znowu pierwsze ramię, gotowe do następnego ruchu.	*Przez całą sekwencję słychać bardzo głośny hałas maszyn.*	2,8
2	*Pl. śr.* Wiertacz naciska pedał. Łańcuch ukazuje się *w kadrze od prawej strony,* bardzo blisko na pierwszym planie, miotając się tam i z powrotem, potem niemal niepostrzeżenie naprężenie łańcucha słabnie.		2,85
3	*Pl. am.* Robotnik odwija łańcuch z rury, niewiele brakuje, aby koniec łańcucha wymknął mu się z rąk. Na twarzy robotnika grymas wysiłku.		1,2
4	*Pl. am.* Wiertacz patrzy w górę, trzymając rękę w pogotowiu na drążku dźwigu.		0.45
5	*Ujęcie w górę* ku szczytowi wieży. Blok z uczepioną rurą opuszcza się w dół. Kiedy znajduje się na jednej trzeciej drogi, opuszczającą się rurę widzimy na:		0,75
6	*Pl. og.* wiertacza i chłopca. Obaj nie odrywają oczu, śledzą opuszczanie się rury — wiertacz, by ocenić nacisk na hamulec dźwigu, chłopiec w niemym podziwie.		0,9
7	*Ujęcie z dołu* na opuszczającą się rurę.		0,75
8	*Ujęcie z poziomu ziemi.* Ruch w dół z poprzedniego ujęcia jest przedłużony przez dalsze opuszczanie się rury. Ten ruch w dół kończy się ostatecznym osadzeniem rury w otworze. Ramię i dwoje rąk ukazują się, by odczepić uchwyt.		1,65
9	*Pl. śr.* Chłopiec spogląda bokiem na wiertacza, potem w górę w kierunku wznoszącego się bloku *niewidocznego na ekranie.* Z tyłu za chłopcem zwija się kabel.		0,45
10	*Ujęcie w górę na blok,* który idzie w górę i zatrzymuje się przy dźwigowym.		1,65
11	*Pl. śr.* Wiertacz patrzy w górę, następnie szybko w dół, jak gdyby chcąc sprawdzić czy wszystko jest w porządku, po czym znowu szybko w górę.		1,2

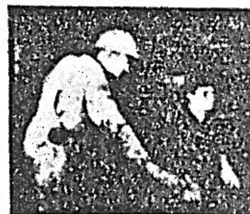








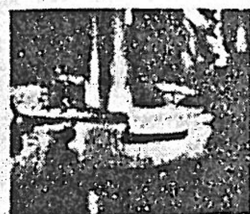




























		Dług. w m
12	*Pl. śr.* Plecy i ramiona robotnika naprężone w wysiłku. Wyraźnie widoczny łańcuch zakręcony wokół rury. Z chwilą kiedy robotnik zdołał wyprowadzić w górę oba końce rur, łańcuch zostaje zarzucony, po czym zaciska się.	2,4
13	*Zbl.* wiertacza. Z ruchów jego ciała wiemy, że naciska pedał naciągający łańcuch. Łańcuch miotając się wychodzi na pierwszy plan, następnie *aparat panoramuje* na chłopca, a lina i łańcuch w dalszym ciągu tańczą na pierwszym planie. Chłopiec patrzy z niepokojem, a kiedy łańcuch nie przestaje się miotać, jego twarz przybiera wyraz przerażenia.	4,35
14	*Zbl.* Wykrzywiona twarz robotnika usiłującego utrzymać łańcuch, aby go mocniej naciągnąć.	0,75
15	*Pl. śr.* Wiertacz naciąga łańcuch. Łańcuch miota się gwałtownie, chłopiec coraz bardziej marszczy twarz i wreszcie ręką osłania głowę, jak gdyby chcąc się uchronić od uderzenia.	1,35
16	*Zbl.* Robotnik próbuje odwinąć łańcuch. Nastrój niebezpieczeństwa, wywołany przez wykrzywione strachem rysy chłopca w poprzednim ujęciu, trwa w tym planie.	0,6
17	*Zbl.* Rura opuszczająca się przez otwór uchwytu.	2,4
18	*Pl. am.* Wiertacz oczami śledzi opuszczającą się rurę, niewidoczną na ekranie, ręce spoczywają w pogotowiu na drążkach hamulca.	0,6
19	*Zbl.* Uchwyt zatrzymuje się. Uda i kolana *wchodzą w kadr*, a ręce zaczynają odczepiać uchwyt, podczas gdy *aparat zaczyna już panoramować w górę.*	1,8
20	*Pl. śr.* wiertacza. *Ruch aparatu w górę w poprzednim ujęciu jest pochwycony przez ruch wiertacza,* patrzącego w górę. Następnie *aparat panoramuje w prawo,* ukazując chłopca również spoglądającego w górę. Z tyłu za chłopcem rozwija się kabel. Chłopiec szybko patrzy na wiertacza, *niewidocznego na ekranie,* potem znowu w górę. *Następnie aparat panoramuje w dół.* Równocześnie ręka wiertacza i rączki hamulca opuszczają się *pojawiając się w ten sposób w kadrze.* Kiedy *aparat zatrzymuje się,* ręka i hamulec poruszają się znowu w górę odsłaniając bose stopy chłopca z palcami poruszającymi się w podnieceniu.	6.6

			Dług. w m
	Część E.		
21	*Z nieco większej odległości niż poprzednio* widzimy dwie rury już połączone ze sobą. Robotnik zarzuca łańcuch wokoło rury, podczas gdy drugi zakłada na nią klucz francuski.		16,5
22	*Pl. śr.* wiertacza rozpoczynającego naciąganie łańcucha.		2,85
23	*Dalszy ciąg uj. 21.* W czasie kiedy jeden z robotników czujnie obserwuje łańcuch, aby uchwycić go szybko, zanim się ześliznie, wielki klucz francuski porusza się tam i z powrotem skręcając ze sobą obie rury.	*Świszczący halas zatrzymującej się maszyny.*	4,05
24	*Pl. og.* obu robotników uczepionych ze wszystkich sił — jeden do łańcucha, drugi do rury. Klucz w dalszym ciągu porusza się gwałtownie na pierwszym planie.	*Cisza.*	3,4
	Część F.		
25	*Pl. og.* obejmujący całą operację. Na pierwszym planie dwóch robotników ściąga nisko uchwyt, odsłaniając w ten sposób wiertacza i chłopca w tle. Wiertacz przesuwa ster, przekręca kabel i rura opuszcza się w głąb wiercenia. Ręka jednego z robotników pojawia się na pierwszym planie, gotowa do uchwycenia klucza. Chłopiec patrzy na wszystkie strony, a rura w dalszym ciągu zagłębia się w szyb.		3,9
26	*Pl. śr.* Wiertacz naciska mocniej hamulec, następnie nachylając się do chłopca uśmiecha się.		1,35
27	*Zbl.* Robotnik. Jego rysy są jeszcze napięte, ale już mniej niż poprzednio.		0,3
28	*Pl. śr.* Wiertacz w dalszym ciągu uśmiecha się do chłopca, *niewidocznego na ekranie.*		1,2
29	*Podobny „szeroki" plan ogólny jak w uj. 25.* Opuszczająca się rura odsłania chłopca, który siedzi teraz w znacznie swobodniejszej pozycji, w kucki, oparty na nogach i stopach.		4,05
30	*Pl. śr.* Wiertacz i chłopiec. Wiertacz patrzy w górę i chłopiec — teraz już uśmiechnięty spogląda w tę samą stronę. Za nim odwija się kabel. Chłopiec wskazuje na coś ponad nim i mówi do wiertacza, który mu odpowiada, ale hałas nie pozwala nam słyszeć, o czym rozmawiają.		1,05
31	*Zbl. Ujęcie w górę.* Blok opuszcza się wolno i nierówno, bez żadnego ciężaru. W końcu zatrzymuje się.		4,35

		Dług. w m
32	*Pl. śr.* Wiertacz i chłopiec. Wiertacz wskazuje do góry, chłopiec uśmiecha się do niego, potem również patrzy w górę. Wtedy wiertacz sprawdza wszystkie urządzenia sterownicze swojej maszyny, dając w ten sposób do zrozumienia, że dana faza roboty jest skończona.	
33	*Pl. og.* Dźwigowy schodzi po drabinie na zewnątrz stalowych belek wieży.	4,5

W sekwencjach takich, jak wyżej opisana, konieczne jest zachowanie żelaznej logiki przebiegu całej operacji. Chaos i zamieszanie w czasie trwania procesu technicznego oszołomią widza i uniemożliwią mu zrozumienie podtekstu danej sceny. Ale nie chronologia jest tu najważniejsza i nie efektowne ruchy wszechpotężnej maszyny, które chociaż robią duże wrażenie — muszą pozostać w tle. Wszystkie te czynniki mechaniczne muszą być podporządkowane treści emocjonalnej.

Jaki więc sens emocjonalny chcemy wyrazić i jak można rozbić go na oddzielne elementy?

W sekwencji wiercenia szybu naftowego pierwszy element ma charakter negatywny, ale posiada wielkie znaczenie. Sekwencja ta nie powinna być instruktażem. Nie robimy filmu oświatowego i nie ma tu miejsca na czysto techniczne wyjaśnienia. Natomiast powinniśmy dać „obserwację ludzi i maszyn przy pracy".

Elementy pozytywne są następujące:

1) *Podziw* dla umiejętności przedstawianych ludzi i ich panowania nad maszyną. Niezwykła koordynacja działania ludzi i ruchów maszyn. W tym sensie ruchy i działania ludzi często przypominają niezwykły balet.
2) *Niebezpieczeństwo* — najmniejsze potknięcie się któregokolwiek z tych ludzi skończyłoby się katastrofą. Gdyby na przykład robotnik manipulujący łańcuchem pomylił się o ułamek sekundy, jemu samemu lub jego towarzyszom wirujący łańcuch mógłby ściąć głowę.
3) *Przestrach* — ze strony chłopca, którego wszystkie dotychczasowe spotkania z techniką ograniczały się do starej zardzewiałej strzelby i do oglądania od czasu do czasu motorówek mijających ojcowską chatę.
4) *Podniecenie i tajemniczość.* Maszyna i ludzie przy pracy widziani zdziwionymi oczami chłopca, który przyjmuje skomplikowaną maszynerię z podobną ufnością, co tajemniczość swego własnego na wpół realnego — na wpół baśniowego świata.

Jak przystąpić do wyboru ujęć, które mają wyrażać wszystkie te elementy zarówno oddzielnie, jak w połączeniu ze sobą?

Ciągłość sekwencji nie jest zbudowana wyłącznie w oparciu o *zewnętrzny* charakter poszczególnych ujęć, techniczne szczegóły, czy specyficzny rytmiczno-przestrzenny ruch. Powstaje natomiast z ogólnego wrażenia albo nastroju wszystkich planów, który z kolei wynika z wszystkich elementów zawartych w poszczególnych ujęciach. Poza zasadniczą treścią jedno ujęcie może mieć przewagę elementu „niebezpieczeństwa", inne „strachu", inne znów „tajemniczości" czy „siły i zręczności człowieka". Każde ujęcie może zawierać jeden z tych elementów lub kilka z nich w dowolnej kombinacji. Te dominujące elementy, połączone z zewnętrznym charakterem danego ujęcia, z jego złożonym ładunkiem emocjonalnym i wreszcie z dźwiękiem — stanowią równe jednostki i odgrywają taką samą rolę przy selekcji ujęć i budowie ciągłości.

Ponieważ w budowie sekwencji wiercenia szybu naftowego brano pod uwagę łączną sumę walorów wszystkich ujęć, nie można analizować tej sekwencji fragmentarycznie, scena po scenie. Podstawowy tok rozumowania nie uzewnętrznia się ani w rytmie, ani w powierzchownej obserwacji. Nie można również analizować tej sekwencji w oderwaniu od kontekstu, od tego, co ją poprzedziło i po niej następuje. Poza czynnikami wymienionymi wyżej, również i wcześniejsze obrazy wiercenia miały wpływ na kompozycję i treść sekwencji, a ona z kolei wpłynęła na budowę dalszych sekwencji wiercenia szybu. Gdy zjawiamy się na dźwigu w trakcie procesu wiertniczego, mamy więc już pewną ustaloną atmosferę stworzoną i rozwiniętą we wcześniejszych sekwencjach. Aby wyjaśnić charakter tej atmosfery, musimy się nieco cofnąć.

Po raz pierwszy widzimy w filmie wieżę wiertniczą, kiedy niespodziewanie pojawia się ona na horyzoncie, bardzo daleko, płynąc powoli na barce. W muzyce urywa się temat chłopca i zjawia się majestatyczny chorał. Ani chłopiec, ani widz nie wiedzą jeszcze co to jest, ale odczuwają, że zbliża się coś nowego, coś niezwykłego. Akcent niepokoju jeszcze wisi w powietrzu, ponieważ nieco wcześniej wtargnęli na moczary dziwni ludzie i dziwna podobna do traktoru maszyna, która mogła poruszać się po wodzie i po ziemi. Kiedy odjechali — wszystko, co po nich zostało, to kołek sterczący z bagiennej wody. Nikt dokładnie nie wiedział co to jest. (A było to dokładne oznaczenie miejsca, wybranego przez poszukiwaczy nafty dla wiercenia; zbliżający się dźwig tu właśnie miał się zatrzymać.)

Kiedy dźwig podjeżdża bliżej, widzimy tylko niektóre piękne szczegóły, jak podobną do pajęczyny konstrukcję stalowych dźwigów, pracę holowników, które pchają i ciągną konstrukcję, a wraz z nią całą tę ogromną pływającą rupieciarnię. Wreszcie zatrzymujemy się na kołku i odbiciu dźwigu w wodzie, skupiamy nasze myśli na tych dwóch obrazach. Jest to jak gdyby zapowiedź przyszłych wydarzeń.

W następnej sekwencji ostrożnie, razem z chłopcem, zbliżamy się do wieży wiertniczej. Wieża jest teraz ustawiona nad kołkiem, który jest już niewidoczny. Olbrzymie chmury pary kłębią się nad stalowymi dźwigarami i po raz pierwszy słyszymy pulsowanie potężnych pomp, bicie serca maszyny. (Ilekroć w filmie pojawia się pracujący dźwig, słychać bicie jego serca. Jest to oznaka życia maszyny. Kiedy w późniejszej sekwencji rytm uderzeń nagle mąci się i „bicie serca" ustaje, natychmiast zdajemy sobie sprawę z grożącej katastrofy.) Zamiast pokazywać od razu pracę na wieży, film zapoznaje nas najpierw z niektórymi ludźmi z załogi szybu, zawierającymi przyjaźń z przypadkowo spotkanym małym chłopcem. Pytania skierowane do chłopca: gdzie mieszka i jak złowił taką wielką rybę — odsłaniają ich ludzkie cechy. Za pośrednictwem chłopca stajemy się przyjaciółmi tych ludzi. Nie narzucano nam żadnego przedwczesnego objaśnienia zadań wieży wiertniczej, ale z drugiej strony zadania te nie są przed nami ukryte. Razem z chłopcem zostaliśmy zaproszeni, by odwiedzić teren wiercenia i razem z chłopcem na razie odrzucamy to zaproszenie.

Ukazanie ludzkich cech wiertacza i palacza jest tu bardzo ważne. Stwarza bowiem grunt dla uczucia zażyłości i zaufania.

Kiedy wreszcie po raz pierwszy jesteśmy na wieży, przychodzimy tam tylko jako obserwatorzy. W pierwszej części sekwencji (cz. A) oglądamy wymianę świdra. Zdejmuje się stary, zużyty i zakłada nowy, ostry. Równolegle do tych planów widzimy płynące barki z naftą i chłopca kierującego łódkę ku wieży. Widzimy również wiertacza, który naciska ster dźwigu powodując wolne opuszczanie się świdra i połączonych z nim rur w głąb szybu. Ta prosta czynność rozbita jest na szereg ujęć (w filmie trwa to o wiele dłużej niż w rzeczywistości), co pozwala na zapoznanie się z charakterem ruchu przestrzennego, polegającego na bezustannym opuszczaniu rur wiertniczych w głąb szybu. Przez równoległy montaż ujęć wieży oraz ujęć barek i chłopca osiągamy stopniowe przechodzenie od zmroku do nocy. Montaż taki pozwala również podkreślić olbrzymi kontrast między zmechanizowaną wieżą wiertniczą i wiejską ciszą krainy moczarów, tak bardzo oddalonej od wszelkiej nowoczesnej techniki. Kontrast uwypukla się silniej dzięki nagłym, niemal brutalnym zmianom w dźwięku — od bardzo głośnego do bardzo cichego. Atmosfera wysoce zmechanizowanego działania w samym sercu tajemniczego pustkowia trwa podświadomie w całej pozostałej części sekwencji.

W następnej części (cz. B) chłopiec coraz bardziej zbliża się do wieży. Równolegle do ujęć chłopca widzimy plany, na których znajdujemy się obok wieży, oglądamy kołyszące się ogromne rury, blok dźwigu idący w górę i w dół, dźwigowego wychylającego się ostrożnie. Czasem znajdujemy się we wnętrzu wieży (chłopiec jest wciąż jeszcze na wodzie) i możemy spojrzeć na wiercenie z zupełnie innego punktu widzenia. W ujęciach na zewnątrz oddziaływa na nas ogrom stalowej konstrukcji, błyszczącej w nocy jak zapalona choinka; zwisające, spływające niemal rury i podobny do zjawy wznoszący się i opadający blok. Mamy tu już elementy „tajemniczości", „strachu" i „niebezpieczeństwa", które zostaną podkreślone w dalszych sekwencjach. Na razie niewiele wiemy o samym procesie wiercenia, ale widzieliśmy już dosyć, by wiedzieć, że wszystkimi ruchami maszyn kierują ludzie.

W następnej części (cz. C) chłopiec przybywa na dźwig. Pozostając z początku w głębi obrazu, obraca głowę najpierw w jedną stronę, potem w drugą, zdumiony i przestraszony mnóstwem dziwnych rzeczy, jakie widzi wokół siebie. Po chwili wiertacz zaprasza go i chłopiec podchodzi bliżej.

Element „strachu", wprowadzony w poprzedniej sekwencji, znajduje teraz potwierdzenie w reakcjach chłopca. Równocześnie posunęliśmy się jeszcze o krok dalej. W planach montowanych na przemian z ujęciami patrzącego chłopca główny akcent został położony na ludzi i na ich działanie. Nie ma tu żadnych prób dydaktycznej analizy całej operacji. Każdy plan ukazuje jakiś określony szczegół. Suma tych szczegółów nie daje ścisłej znajomości procesu technologicznego, ale pierwszy rzut oka na umiejętności ludzi. Sprawa człowieka jest ustawiona na pierwszym planie. Widmowymi ruchami, które obserwowaliśmy już w cz. B, kierują złożone manipulacje wiertacza, jego pewność i dokładność w naciskaniu hamulca i naciąganiu łańcucha oraz precyzyjna do ułamka sekundy gotowość dwóch robotników i dźwigowego. Nie jest to wcale brutalny przeskok od świata czarów do świata rzeczywistości. Przeciwnie, kiedy widzimy tych ludzi przy pracy nasze zdumienie i podziw wzrastają.

W części D chłopiec siedzi na ławce obok wiertacza i znajduje się niebezpiecznie blisko miejsca operacji. W tej części, na którą wciąż patrzymy oczami chłopca, zostajemy coraz bardziej wciągnięci w magię ludzkiej zręczności, siły i koordynacji, koniecznej dla uruchomienia dźwigu. Jakiej nadludzkiej prawie siły wymaga ta praca, pokazuje najlepiej drżące z wysiłku ramię i plecy robotnika w uj. 1 i 12 oraz równoczesny efekt dźwiękowy potężnego łoskotu. Jesteśmy zdumieni. Jak może *jedna* osoba unieść tak olbrzymi ciężar? Siła, z jaką pada łańcuch, rozbrzmiewa w głośnym i czystym łoskocie.

Ale nie znaczy to, że „siła" ukazana jest nagle i wyłącznie w tych dwóch ujęciach i bynajmniej nie kończy się ona raptownie z ostatnią klatką ujęcia 1 lub 12. Ten element jest prowadzony dalej i chociaż chwilami zostaje wchłonięty przez inne, znowu później wraca na pierwszy plan, a czasem słyszymy go w dźwięku (towarzyszącym innym obrazom) jako czynnik równorzędny.

Element „strachu" wciąż obecny od momentu wprowadzenia w cz. B wychodzi znowu na pierwszy plan, specjalnie w uj. 13, 14, 15 i 16. Skupione i odmierzone ruchy wiertacza przyciskającego pedał, który naciąga łańcuch, w zestawieniu z wykrzywionymi rysami robotnika czuwającego i usiłującego utrzymać łańcuch — jasno pokazują niebezpieczeństwo. Jeżeli łańcuch wyśliznie się z rąk robotników, może łatwo uciąć komuś głowę. Widzimy strach na twarzy chłopca, w grymasie robotnika z łańcuchem w następnym planie, wreszcie w kolejnym obrazie chłopca, który w końcu ręką i ramionami osłania przerażoną twarz.

Element „emocji" dominuje w ujęciu 6, ukazującym razem wiertacza i chłopca. Chłopiec przygląda się z napięciem ruchowi zagłębiającej się rury. Po chwili głównym elementem tej części staje się „niebezpieczeństwo". „Emocja" wychodzi na pierwszy plan ponownie w ujęciu 20 i pozostaje dalej czynnikiem dominującym, zawsze jednak w połączeniu z jednym z pozostałych.

„Koordynacja i umiejętność" szczególnie rzucają się w oczy, w ujęciu 11, przedstawiającym wiertacza. Sam element „koordynacji" przeważa w ruchu dwóch robotników na uj. 12 i w ciągłości ujęć 14—15—16—17—18—19. Błyskawiczne chwytanie ciężkiej rury, zarzucanie z iście diabelską zręcznością łańcucha (wyglądające, jakby się chciało demona utrzymać w ryzach), spychanie na miejsce ciężkiego rozkołysanego klucza francuskiego — wszystko to odbywa się w rytmie ułamków sekundy i przypomina akrobatów wirujących na napowietrznych trapezach: jest podobnie trudne i tak samo pełne zręczności i wdzięku. Ten element ludzkiej umiejętności i skoordynowanego działania zabarwia emocjonalnie ujęcia, na których widzimy działanie samej maszyny. Wiemy, że uniesienie w górę bloku jest możliwe tylko dzięki woli ludzi. Wreszcie suma wszystkich elementów prowadzi do wniosku, że człowiek jest panem maszyny. Głębokie ciemności otaczające wieżę przypominają, że znajduje się ona w sercu tajemniczej nietkniętej przez cywilizację puszczy.

Następne cztery plany (cz. E) tworzą fragment, w którym na czoło wysuwa się „siła i moc". Patrzymy na pracę na wieży z nieco większej odległości niż do tej pory. Obserwujemy połączony wysiłek obu czynników — ludzi i maszyny: w obrazie poprzez dwóch robotników wczepionych z całej siły — jeden w rurę, drugi w łańcuch, i w dźwięku przez przyspieszenie ogłuszającego hałasu.

„Emocja" jest tu również, ponieważ wszystko to oglądamy zdumionymi oczami chłopca, który już się nie boi.

W ostatniej części (cz. F) „tajemniczość" i „emocja" stanowią główne elementy. W ujęciu 25 widzimy *po raz pierwszy w jednej scenie* chłopca, wszystkich robotników i całość procesu technicznego. Ukazuje się przed nami istota zjawiska, na które jesteśmy już emocjonalnie przygotowani. Jest to tak, jak gdyby podniesiona kurtyna odsłoniła to, co poprzednio było częściowo ukryte — piękno połączonego wysiłku, siły i zręczności ludzi oraz podziw chłopca, który jest świadkiem tego

wszystkiego. Uśmiechniemy się pogodnie, jak wiertacz w uj. 26 i 28, i będziemy tak przejęci, jak chłopiec w uj. 30, a kiedy blok zatrzyma się w uj. 31, odczujemy zadowolenie z dokonanego dzieła.

Gdyby plany sytuacyjne zawarte w uj. 25 i 29 znajdowały się na początku sekwencji wiercenia szybu, dla wytłumaczenia jak to się robi, miałyby najwyżej wartość oświatową. W tak wczesnym stadium nie można by odnaleźć elementów emocjonalnych, które ujęcia te zawierają.

Dobre zdjęcia, takie jak w uj. 25 i 29, można by nazwać rodzynkami. Dopóki nie znajdzie się dla nich ostatecznego miejsca, umieszcza się je niemal wszędzie dlatego tylko, że koniecznie chce się ich użyć. Mają ogromną wartość, ale z początku bardzo trudno jest wykryć, na czym ona polega. Próbuje się je wstawić to tu, to tam, ale dopiero wtedy, kiedy trafi się na właściwe zestawienie z innymi ujęciami, ożywają i nabierają głębszej treści.

Do tej pory mało powiedzieliśmy o dźwięku. Gdybyśmy wymienili dźwięki towarzyszące poszczególnym planom, myliłoby to i nie wyjaśniało roli i znaczenia oprawy dźwiękowej w całości — jako integralnej części sekwencji. Dźwięk nie jest tu zwykłym akompaniamentem, ani nie służy do podbudowania nie dość wymownego obrazu. Jeżeli wyłączymy dźwięk, zobaczymy, że sam obraz jest dostatecznie wymowny. Elementy „niebezpieczeństwa", „tajemniczości" itd. są zawarte w samej kompozycji obrazu. A jednak odczujemy, że czegoś brak — elementu dźwięku.

W kompozycji sekwencji wiercenia dźwięk był pomyślany od samego początku jako *równorzędny czynnik dramaturgiczny.* W odniesieniu do dźwięku przeprowadziliśmy takie rozbicie na elementy, jakim posługiwałam się przy selekcji i budowie ciągłości obrazu. Elementy te nie zawsze równocześnie wysuwają się na pierwszy plan w dźwięku i w obrazie.

Do pewnego stopnia obraz i dźwięk mają odrębną kompozycję, ale w połączeniu tworzą nowe wartości. W ten sposób dźwięk staje się nie tylko harmonijnym uzupełnieniem, ale i integralną częścią obrazu. Obraz i dźwięk są tak ściśle stopione ze sobą, że działają jedno poprzez drugie. Nie ma podziału na *widzę* w obrazie i *słyszę* — w dźwięku. Zamiast tego, jest tylko jedno *odczuwam, doświadczam* wynikłe ze wspólnego oddziaływania połączonego dźwięku i obrazu.

Chociaż wydaje się, że przez cały czas mamy w dźwięku naturalne efekty obrazu, z punktu widzenia ściśle technicznego wcale tak nie jest. Wiele momentów procesu wiercenia przebiega równocześnie i wtedy, kiedy obraz pokazuje jeden z tych szczegółów, dźwięk może:

1) odzwierciedlać ten sam szczegół,
2) odzwierciedlać ten sam szczegół oraz (na taśmie zmieszanego dźwięku) oddawać głos innego szczegółu,
3) dotyczyć wyłącznie innego, niewidocznego na ekranie szczegółu.

Efektom pierwszoplanowym, jakie pojawiają się w tej sekwencji, przeważnie towarzyszy w tle ogólny szum pracy na wieży wiertniczej. Czasem tło dźwiękowe i drugorzędne efekty są prawie niedostrzegalne. A wtedy dźwięk rozbrzmiewający wśród nagłej ciszy staje się bardziej ogłuszający niż złożony łoskot wielu dźwięków (Na przykład: szczękanie łańcucha zaciskanego na rurach.) Takie zmniejszanie ilości dźwięku w czasie zwiększonego napięcia działania w obrazie poważnie wzmacnia efekt emocjonalny.

Wreszcie słowo podsumowania. Nie można zaczynać od teoretycznego rozumowania w rodzaju — „między planami 1 i 2 będziemy myśleć o *tym*, a między uj. 2 i 3 o *tamtym*". Nieraz trzeba długo błądzić po omacku zanim dojdzie się do tego, by sekwencja wyrażała zamierzony efekt emocjonalny. Nie należy też przykładać zbyt wielkiej wagi do czysto technicznej płynności przejść między ujęciami. W komponowaniu jedności obrazu odgrywają one stosunkowo nieznaczną rolę. Aby sekwencja była emocjonalnie przekonująca, niezbędny jest twórczy dobór planów i jasne rozwinięcie procesu myślowego, warunkującego ciągłość obrazu.[20])

9. DOKUMENTARNY FILM PROBLEMOWY

Krótka analiza sekwencji z *Października* Eisensteina w rozdziale pierwszym wskazała nam, w jaki sposób reżyser filmów niemych przystępował do wyrażania myśli środkami filmowymi. Choć wszystkie nieme filmy Ei-

[20]) Notatki Helen van Dongen.

sensteina opowiadają jakąś prostą historię, wydaje się (i jest to najbardziej charakterystyczną cechą wszystkich tych filmów), iż najbardziej interesowały go możliwości skojarzeniowe, zawarte w poszczególnych wątkach. Eisenstein nieraz zużywał wiele czasu filmowego (w *Październiku* i w *Linii generalnej* na swego rodzaju kadencje intelektualne, dla których musiał rozwinąć własną metodę montażu filmowego. Gromadził zespoły fizycznie niczym nie związanych ze sobą obrazów i łączył je zgodnie z ich treścią intelektualną; budował sekwencje nie tyle wokół jakiegoś wydarzenia czy fragmentu akcji, ile wokół jakiejś myśli, idei podstawowej. Jedną z trudności takiej metody pracy był brak udramatyzowania fragmentów intelektualnych, które w konsekwencji nie łatwo stawały się organiczną częścią opowiadania filmowego.

Sam Eisenstein uświadamiał sobie, że „montaż idei" jest trudną i pod wieloma względami niewystarczającą metodą wypowiadania się twórcy. W 1928 roku pisał: „Zadania — do których spełnienia zobowiązywał temat i opowiadanie filmowe, komplikowały się z każdym dniem; próby rozwiązania ich tylko metodami montażu „wizualnego" prowadziły bądź do nierozwiązywania problemów, bądź zmuszały reżysera do uciekania się do jakichś dziwacznych struktur montażowych, rodzących niebezpieczeństwo zagubienia istotnego sensu i jednocześnie możliwość stoczenia się na pozycje wsteczne, dekadenckie." [21]) W rezultacie powitał on entuzjastycznie pojawienie się dźwięku w filmie twierdząc, iż używany kontrapunktowo — „traktowany jako nowy element montażowy, jako czynnik inny niż widzialny obraz" — dźwięk wzbogaci wyrazistość jego metod montażowych. W wyniku zmian w kinematografii radzieckiej w latach trzydziestych oraz niemożności ukończenia filmu *Niech żyje Meksyk!* („Que viva Mexico!") Eisenstein pozostawił w praktyce swe teorie do realizacji innym twórcom.

Jednym z najbardziej udanych filmów, opartych na teorii Eisensteina, był film Basila Wrighta *Pieśń Cejlonu*. Zanim przedyskutujemy użycie dźwięku w tym filmie, przypatrzmy się jego fragmentowi.

Fragment aktu III *Pieśni Cejlonu* [22]) zacytowano niżej w celu zilustrowania funkcji montażu na bazie dialektycznej i jednocześnie emocjonalnej, gdzie zarówno zestawienie obrazu z obrazem, jak i stosunek zmontowanego obrazu do szczególnie starannie opracowanej strony dźwiękowej (również w sensie montażowym) widz przyjmuje jako element myśli przewodniej i zasadniczego nastroju, a nie w kategoriach normalnej filmowej ciągłości. W rozważaniach tych nie wolno pominąć pozostałych części filmu — omówiony fragment jest bowiem częścią logicznie zamkniętego układu całości filmu i zawiera poza tym reminiscencje z aktu I i II oraz elementy (zarówno dźwiękowe, jak i obrazowe), które jako reminiscencje powrócą w akcie IV. Pamiętając o tych uwagach możemy akt III rozłożyć na podstawowe elementy.

Po pierwsze: Co zamierza on wyrazić? Mówiąc ogólnie, wyraża on lub przedstawia aluzyjnie ogromny nacisk zachodniego handlu, metod pracy i maszyn na życie Cejlonu; mówi, że nacisk ten mimo pozornego znaczenia nie jest tak wielki, jak by się zdawać mogło; mówi wreszcie, że dobrodziejstwa cywilizacji zachodniej nie są tak wielkie, jak się ogólnie zwykło mniemać.

Po drugie: Jak zamierza on to wyrazić? Zestawiając ze sobą całkowicie niezgodne elementy obrazu i dźwięku. Tylko dzięki przyjętym zasadom montażu elementy te z niezgodnych stają się zgodnymi ze sobą — lecz tylko wtedy, gdy *rozwijają się w sekwencję*.

---

21) *Sergiusz Eisenstein:* Film Form. Dobson 1951; s. 257. Cytat pochodzi z „Manifestu" napisanego w sierpniu 1928 r. i podpisanego przez Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa.

22) Omówienie Basila Wrighta.

Nie łatwo jest wybrać krótki fragment do analizy, ponieważ oddziaływanie całego aktu zależy od ciągłości i jednoczesności dźwięku i obrazu. Gdziekolwiek by nie przerwać, sprawa zawisa od razu w próżni. Z tym zastrzeżeniem — cytujemy krótką sekwencję z początku aktu.

PIEŚŃ CEJLONU

Fragment aktu III

Po napisie *Głosy Handlu* słyszymy gwizdek i sapanie lokomotywy, zaczynające się przed rozjaśnieniem. Po rozjaśnieniu okazuje się, że kamera umieszczona jest na pociągu jadącym przez dżunglę. Następuje kilka ujęć — mijamy kobietę idącą wzdłuż szyn, potem jakąś małą stacyjkę. Wolno przenikamy na ujęcie słonia torującego drogę przez dżunglę, który uderza w drzewo. Odgłos ruchu lokomotywy staje się coraz wolniejszy w miarę, jak słoń uderza w drzewo (dźwięk lokomotywy specjalnie nagrano w atelier, by osiągnąć zupełną zgodność jego brzmienia z szybkością ruchów słonia). Pociąg niemal już stanął, gdy jego dźwięk ginie pokryty trzeszczeniem drzewa wyrywanego z korzeniami przez słonia. Drzewo z trzaskiem pada, a gdy uderza w ziemię — rozbrzmiewa dźwięk olbrzymiego gongu (motyw powracający), który trwa jeszcze w następnym ujęciu: słoń z kornakiem na grzbiecie przechodzi przez zwalone drzewo.

Niemal natychmiast słyszymy pośpieszny komentarz. „Nowe karczowiska, nowe drogi, nowe budynki, nowe połączenia, nowa eksploatacja bogactw naturalnych..." W tym czasie obraz zmienia się: widzimy szereg słoni idących jeden za drugim na szczyt pagórka i niosących granitowe bloki. Odgłosy ich trąbienia (dźwięk ten nagrano potem w atelier) przebijane są szumem maszyn do pisania.

Z przenikania wchodzi ogólny plan chłopca idącego z kamerą przez gaj palm kokosowych; słyszymy trzy różne głosy, zmontowane ze sobą na krótkich odcinkach, dyktujące handlowe listy. Są one tak podcięte, iż w momencie gdy chłopiec staje u podnóża drzewa, na które ma zamiar wejść i wznosi ręce w modłach do bóstwa tego drzewa, słyszymy trzy głosy powtarzające jeden za drugim „Szczerze oddany"... Chłopiec zaczyna wdrapywać się na drzewo — pojawia się muzyka, która w akcie II towarzyszyła modlitewnym prośbom chłopów. Urywa się ona nagle...

Krótki ten fragment, choć niepełny i w przybliżeniu tylko opisany, powinien wystarczająco zilustrować istotę techniki przyjętej w opracowaniu filmu. Dźwięk zestawiono z obrazem w taki sposób, że dwa nie związane ze sobą czynniki tworzą zupełnie nową jakość, której jako wyodrębnione nie posiadają. W wielu wypadkach nie ma między nimi fizycznej łączności — np. chłopiec modlący się i kupiec dyktujący „Szczerze oddany" — lecz jednoczesne uderzenie dźwięku i obrazu tworzy treści, jeśli nie całkowicie rozumiane, to w każdym razie — odczuwane przez widza. Nie ma prostego następstwa i ciągłości akcji w montażu obrazu (tym bardziej w dźwięku); efekt ciągłości osiągany jest przez stały przypływ myśli i wzruszeń.

Pieśń Cejlonu posiada wartość emocjonalną rzadko spotykaną w filmie w ogóle; warto rozważyć, jak dalece metoda tu użyta daje się stosować powszechnie. Nasuwają się te same zastrzeżenia, co przy filmach Eisensteina. Wiele z treści *Pieśni Cejlonu* uchodzi uwadze widza przy pierwszym oglądaniu filmu. Przypisać to należy złożoności tematu i zastosowanych przez reżysera środków wyrazowych. Nie może być mowy o pełnym zrozumieniu filmu bez świadomego i głębokiego wyczulenia widza. Nie jest to równoznaczne z generalną krytyką tego rodzaju metod montażu, a jednak ten stan rzeczy czyni nieprawdopodobnym szerokie używanie opisanej metody przez innych twórców filmowych: filmy tego rodzaju, nawet o mniejszej wartości, stały się (jakże szkoda!) rzadkim luksusem.

W związku ze stosowanym przez Wrighta sposobem użycia dźwięku (niezależnie od obrazu) nasuwa się inne jeszcze, ważniejsze pytanie: w jakim zakresie można stosować tę metodę?

Tematem *Pieśni Cejlonu* jest podstawowy dualizm życia na Cejlonie: z jednej strony wpływ Zachodu, z drugiej — tradycyjny sposób życia Cejlończyków. Już więc sam temat stwarza szczególne możliwości takiego właśnie opracowania. Wright wykorzystał (choć nie zawsze konsekwentnie) dźwięk i obraz dla oddzielnego ukazania tych dwóch aspektów życia na Cejlonie. W całym akcie III obraz przedstawia nam sposób życia Cejlończyków — zaś opracowanie dźwiękowe skojarzone jest z Europejczykami kontrolującymi to życie — jak gdyby niewidzialne siły kierowały bytem tubylców. Coś w rodzaju jedności fizycznej powstaje tylko ze zgodności rytmu dźwięków z rytmem obrazów. (Najjaskrawszym tego przykładem jest nagranie dźwięku jadącej lokomotywy w sposób idealnie harmonizujący z rytmem ruchu w obrazie, tj. ze słoniem obalającym drzewo.) Pamiętając o szczególnych właściwościach tematu *Pieśni Cejlonu* można by wysnuć wniosek, że szczególnie złożona metoda montażu użyta w akcie III tego filmu może być stosowana tylko w wąskim zakresie i że częściej spotyka się bardziej konserwatywne podejście do sprawy ciągłości filmowej (jak w innych sekwencjach *Pieśni Cejlonu*).

Oto inny przykład sekwencji montażowej, jasno wyrażającej pewne myśli (i uczucia), a przy tym opartej na znacznie mniej skomplikowanej zasadzie montażowej.

PAMIĘTNIK DLA TYMOTEUSZA[23])

Fragment aktu III

Jest to essay filmowy o wojnie i jej wpływie na życie przeciętnych mieszkańców Wielkiej Brytanii. Film ma formę dziennika, prowadzonego w celu przekazania go dziecku, które urodziło się już w czasie wojny. Komentarz (napisany przez E. M. Fostera i mówiony przez Michała Redgrave) wprowadza różne wydarzenia, tak jak gdyby zwracał się do tego właśnie dziecka.

Po ujęciu przedstawiającym dziecko (Tymoteusza) komentator mówi o różnych działaniach podjętych w całym kraju. Fragment kończy się wybuchem miny na nadmorskiej plaży.

	Przenikanie na:	*Komentator:*	*Dług. w m*
1	Bezlistne gałęzie w koronie drzewa. *Kamera panoramuje w dół*, ukazując człowieka sprzątającego liście w parku londyńskim.	Przypuśćmy, że udałeś się do Londynu. Londyn w listopadzie to miejsce miłe i spokojne.	3
2	Ludzie pracują, kopią na działkach. Jesienna mgła.	— Okaże się jednak, że i tutaj dobro przeplata się ze złem.	1,9
3	Fronton teatru Haymarket z dużym plakatem — „Hamlet".	— I nigdy nie wiesz, co cię spotka. *Powoli wchodzi głos Grabarza.* *Grabarz:* — Wziąłem się do tej zabawy akurat w ten sam dzień, kiedy nasz nieboszczyk król Hamlet pobił Fortynbrasa.	2,2
4	Wnętrze teatru. Hamlet i Grabarz na scenie.	*Hamlet:* — Kiedyż to było?	3,18

[23]) „Diary for Timothy". Reżyseria: Humphrey Jennings. Montaż: Alan Osbiston. Produkcja: Crown Film Unit 1945.

			Dług. w m
5	*Pl. og.* sceny widzianej z widowni.	*Grabarz:* — Nie wiesz? Każdy dureń ci powie. Było to tego samego dnia, kiedy urodził się młody Hamlet. — Ten, co zwariował i wysłali go teraz do Anglii. *Hamlet.* — Ładna zabawa. A dlaczego wysłano go do Anglii? *Grabarz:* — Dlaczego? Bo był wariat. Ma tam wyzdrowieć, ale jeśli nie wyzdrowieje, niewielkie nieszczęście. *Śmiech.*	5,5
6	*Pl. śr.* Kantyna. Mężczyzna siedzi przy stole nad szklanką herbaty i rozmawia.	*Śmiech zamiera.* *Mężczyzna:* — Więc dobrze, jeśli stąd się toto puszcza, a tu oto mamy cel — odległość dwieście mil i jeśli te wichajstry stąd wypuszczają, to pod kątem 45 stopni na wysokości 60 mil gna toto trzysta mil na godzinę.	10,8
7	Kantyna. *Kamera nieco dalej*, ukazuje rozmówców.	— Jak długo będzie trwało, nim dotrze do celu. Czy wiesz?	3,3
8	*Pl. śr.* Hamlet na scenie.	*Hamlet:* — Pojęcia nie mam. *Grabarz:* — Niech go mór ściśnie, tego wariata! Wylał mi raz na głowę całą flaszkę reńskiego wina. Ta czaszka to, panie, czaszka Jorika, błazna królewskiego. *Hamlet:* — Ta? *Grabarz:* — No! *Hamlet:* — Ach, biedny Jorik!	10,2
9	Kantyna *jak w uj. 7.* Eksplozja wstrząsa ścianami, szklanka z herbatą przewraca się; zamieszanie.	*Mężczyzna:* — Musiał na piechotę dyrdać do domu. Głośny wybuch.	5,1
10	*Pl. bl.* Hamlet z czaszką w ręku.	*Hamlet.* — Tutaj były wargi, które całowałem nie pamiętam już wiele razy. Gdzież się podziały twoje żarty, twoje skoki, twoje piosenki, twoja wesołość, która stół cały do ryku doprowadzała. Nic z tego już nie ma! Nie śmiejesz się, tylko szczerzysz zęby! Idźże teraz do jakiej pięknej kobiety i powiedz jej, że choć na cal grubo różu na twarz nałoży, będzie kiedyś tak jak ty wyglądała. Bardzo ją to rozśmieszy.[24])	14,1
11	Plener. Ludzie po wybuchu oczyszczają gruzy.		

[24]) Fragmenty „Hamleta" Szekspira w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza (przyp. tłum.).

Nie łatwo jest analizować w szczegółach wszystkie subtelności myśli i uczuć przekazywanych przez ten fragment. Reżyser stworzył sekwencję właśnie w ten sposób, by wyrazić złożoność myśli i uczuć. Takiego samego efektu nie można było osiągnąć inaczej: opis słowny nie wystarczy przeto do uchwycenia całego znaczenia fragmentu. Przeplatająca się rytmicznie siatka ciągłości filmowej tworzy efekt, którego nie można opisać słowami; w sumie bowiem dociera do widza coś więcej niż jednoczesne odczuwanie dwu równolegle dziejących się zdarzeń. Konstrukcja i czas trwania poszczególnych obrazów stapia te dwa wydarzenia w umyśle widza w sposób możliwy tylko w filmie. Innymi słowy — fragment ten jest tak czysto filmowy, iż opisywanie sposobu, dzięki któremu dochodzi do ostatecznego efektu, nie może zaczynać się od zrelacjonowania samego efektu. Mając to na uwadze możemy zanalizować tylko formę przedstawienia, nie mając ambicji odtworzenia pełnej treści fragmentu.

Pamiętnik dla Tymoteusza ukazuje różne czynniki oddziaływające na życie Anglii w czasie wojny. Częściowym zamierzeniem reżysera było przekazać poprzez równoległy montaż przedstawienia „Hamleta" ze sceną w kantynie — wrażenie równoczesności tych dwu wydarzeń: obok ilustracji nastrojów w Anglii w czasie wojny (żywe zainteresowanie mężczyzny mechaniką niszczenia i pozorne niezwracanie przezeń uwagi na grożące niebezpieczeństwo) zaakcentowano zamiłowanie do sztuki. Jennings przedstawiając te dwie sceny w ten właśne sposób, zamierzał zapewne wskazać na fakt jakiegoś ich powiązania.

Lecz prócz tej powierzchownej łączności istnieje głębsza płaszczyzna kontaktu obu nurtów akcji. Słowa grabarza o Anglii („Dlaczego wysłano go do Anglii? Dlaczego? Bo był wariat. Ma tam wyzdrowieć") są — tak widz to odczuwa — komentarzem sceny w kantynie.

Podobnie przejmujące słowa Hamleta w uj. 10 są komentarzem wydarzeń ukazanych w uj. 9 i 11; delikatne uczucie sentymentu reżysera wobec sceny w kantynie — a więc, przez aluzje, wobec całego okresu — dochodzi do widza w słowach Hamleta.

Aby podkreślić jedność rodzaju wzruszenia w obu nurtach akcji, sklejki zgadzają się niekiedy z prostą łącznością słów. Na przykład, na zapytanie z uj. 7 („Czy wiesz?") odpowiada jakby Hamlet w uj. 8.

Podobne przejście z uj. 8 do 9 („Ach, biedny Jorik". „Musiał na piechotę dyrdać do domu") tworzy ciągłość słowną z tym właśnie rodzajem uczuciowego, ironicznego podtekstu, który charakteryzuje całość filmu.

Łączność obu nurtów akcji podkreślona jest mocno przez złagodzenie wszystkich przejść pomiędzy nimi. Dzieje się to albo dzięki łączności słownej, o której już wspomnieliśmy, albo też poprzez nałożenie dźwięku właśnie na sklejkę (śmiech w uj. 3 — 6, odgłos wybuchu w uj. 9 — 10). W ten sposób obie sceny połączone są ze sobą ściśle i dochodzą do widza jako złożony, lecz jednolity ciąg obrazów filmowych. Inaczej niż przy eisensteinowskim montażu — sklejki same w sobie niewiele tu znaczą; posuwają tylko dalej argumentację, utrzymując ją na różnych płaszczyznach.

Oczywiście, ciągłość filmowa *Pamiętnika dla Tymoteusza* jest przykładem zupełnie innego podejścia do dokumentarnego filmu problemowego, niż które zastosowano w *Pieśni Cejlonu*. Efekty osiągane są tutaj nie poprzez zderzenie ujęcia z ujęciem, lecz przez zamierzoną, płynną ciągłość obrazów filmowych. Dźwięk nie jest fizycznie niezależny od obrazu. Przeciwnie, w każdym przypadku rozbrzmiewa dźwięk sceny widocznej na ekranie — efekt zaś osiągany jest poprzez równoległy montaż obu scen. Nie jest to jednak w pełni charakterystyczne dla zwykłej techniki Jenningsa,

gdyż prócz synchronicznego dźwięku używa on w większości swoich filmów także komentarza. Na przykład ostatni jego film, który jest essayem o narodzie angielskim, *Portret rodzinny* („Family Portrait") jest od początku do końca zaopatrzony w komentarz. Tutaj bowiem ma Jennings do czynienia z bardzo zawikłanymi problemami, których nie można było przekazać samym obrazem. Komentarz służy raczej do podkreślenia istoty i pogłębienia treści poszczególnych obrazów, niż do ich opisywania. Podobnie jak ilustracje muzyczne filmów Wrighta — żyje on własnym życiem, lecz dla odmiany wyrażonym w słowach. Nieoczekiwane skojarzenia obrazowe — do których Jennings ma szczególny talent — nie posiadające żadnego znaczenia bez komentarza, nabierają sensu przez aluzje w komentarzu. Słowa przeplatają się wzajemnie z obrazami i to jedno, to drugie staje się dominantą.

Wydaje się, że Jennings w pełni zrozumiał, iż nie jest możliwe wyrażenie skomplikowanych problemów tylko poprzez ciąg obrazów. Jeśli ma być wypowiedziana jakaś myśl, musi być ona sformułowana przede wszystkim słowami. Wydaje się także, iż Jennings świadom jest eisensteinowskich „dziwacznych jakichś struktur montażowych stwarzających niebezpieczne możliwości utraty znaczenia i jednocześnie zrodzenia form wstecznych, dekadenckich" [25]) — i dlatego prowadzi swoich widzów używając ekonomicznego i bardzo sugestywnego komentarza. Chodzi właśnie o to, że komentarze Jenningsa są zawsze sugestywne, nigdy opisowe. Parę słów poprzedzających cytowany fragment — a nie są one szczególnie dobrym przykładem — nie wyjaśnia tego, co się dzieje; komentarze wyznaczają niemal tok myślenia, który reżyser chce narzucić widzowi w następnych chwilach. Słowo Jenningsa jest z zasady niemal ogólne, obraz bardzo konkretny. Najłatwiej chyba zauważyć to można w filmie *Rozkazy* („Words for Battle"), gdzie cytaty z dzieł angielskich poetów nałożone są na sceny przedstawiające codzienne życie Anglików w czasie wojny.

Wydaje się, że jeśli nastąpi w przyszłości rozwój intelektualnego essayu filmowego — to będzie on zgodny z metodą Jenningsa, nie Eisensteina. Ten rodzaj nagłych, szokujących przejść, które zawiera w sobie „montaż intelektualny" Eisensteina leży na uboczu całej współczesnej tradycji twórczości filmowej. Co więcej — istnieje wyraźna różnica poziomu między filmami Jenningsa i Eisensteina (nie jest to lekceważenie filmów Eisensteina, które miały się zwracać przecież do szerokiej, mniej wyrobionej publiczności, choć nawet dla niej fragmenty *Października* i *Linii generalnej* okazały się nie do przyjęcia). W *Październiku* długie sceny montażowe będące drwiną z obrzędów religijnych lub sekwencja mówiąca o próżności Kiereńskiego, zawierająca liczne powtórzenia — potrafiły przekazać widzom tylko względnie proste problemy.

Natomiast film Jenningsa oddziałuje w znacznie szerszym zakresie, choć ma prosty, wyraźny i łatwy do odczucia adres. Dla produkcji filmów problemowych, która staje się możliwa z merkantylnego punktu widzenia, jenningsowska synteza prostych efektów montażowych i sugestywnego komentarza zdaje się stanowić idealne rozwiązanie.

10. FILM DOKUMENTARNY A UŻYCIE DŹWIĘKU

W krótko analizowanym fragmencie dźwiękowym *Pieśni Cejlonu* dźwięki naturalne zostały użyte bardzo skąpo. Basil Wright używa ścieżki

25) Patrz s. 124.

dźwiękowej raczej do aluzyjnego komentowania obrazów niż do dodawania przedstawianym wydarzeniom głębszego wymiaru realizmu: stąd dźwięki naturalne są dla jego celów nieistotne.

Inny przykład podobnego użycia dźwięku jako komentarza zawiera film Pare Lorentza *Pług, który zaorał równiny* („The Plough that Broke the Plains"). Jest w nim sekwencja ukazująca stan amerykańskiego rolnictwa w czasie wojny 1914—1918 r., zawierająca ujęcia wsi i farmerów przy pracy. Patrząc na ten obraz słyszymy marsz wojskowy, kroki maszerujących żołnierzy, wystrzały i komentarz mówiony, tak jak na defiladzie. Częściowo podkreśla to stałą, nieprzerwaną pracę rolników w czasie gdy żołnierze walczą na froncie — jest tu jednak dodatkowy odcień znaczeniowy: ciągłość taka sugeruje, iż rolnictwo w okresie wojny przyjęło coś z pośpiechu i dyscypliny wojskowej. Wrażenia te nie są wprost wyrażone w komentarzu: kontrast rytmiczny oraz treść obrazu i dźwięku same wywołują pożądany efekt.

Podobne eksperymenty w filmach fabularnych są stosunkowo rzadkie, natomiast użycie dźwięku jako komentarza w sposób zbliżony do wyżej opisanego stało się jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości dokumentarnej. Angielscy reżyserzy-dokumentarzyści lat trzydziestych poświęcali dużo uwagi sposobom wykorzystania ścieżki dźwiękowej dla wzbogacenia ostatecznego efektu filmu. Jeśli chodzi o twórcze użycie dźwięku, byli oni znacznie odważniejsi niż ich koledzy z hal zdjęciowych. Częściowo powodem tego mogła być zwykła konieczność. Warunki finansowe często uniemożliwiały wyjazd ekipy dźwiękowej na zdjęcia. Dalej, jak wskazał Rotha, „wozy dźwiękowe to obiekty duże i uciążliwe, odciągają uwagę, nie sprzyjają naturalności zdejmowanego materiału i niweczą tę intymność, którą dokumentarzysta próbuje stworzyć między sobą a tematem filmu. [26]) Stąd w wielu przypadkach pokusa robienia zdjęć dźwiękowych nawet się nie rodziła.

Znacznie istotniejsza przyczyna szerokiego eksperymentowania z dźwiękiem użytym jako komentarz obrazu leży w samej naturze twórczości dokumentarnej. Ciągłość obrazowa filmów dokumentarnych powstając ze zmontowania ze sobą obrazów pozbawionych organicznego związku często jest z konieczności fragmentaryczna. W takich przypadkach użycie naturalnego dźwięku nie tylko stwarza trudności techniczne, których nie można pokonać, ale także nie służy żadnemu konkretnemu celowi.

Z drugiej strony sekwencje o niezłożonej ciągłości obrazów mogą często niezmiernie zyskać przy użyciu naturalnego dźwięku. W filmach ukazujących ludzi w jakichś konkretnych sytuacjach i zrobionych z intencją wzbudzenia u widza oddźwięku emocjonalnego, jednym z głównych problemów jest stworzenie właściwego nastroju. Rozwiązanie tej trudności w filmie fabularnym zależy w poważnym stopniu od reżyserskich zdolności prowadzenia aktora w zakresie podawania tekstu dialogu oraz gestykulacji — jest to, oczywiście, zupełnie inny problem. Reżyser-dokumentarzysta na ogół nie przedstawia udramatyzowanych zdarzeń, musi przeto przekazywać nastrój innymi sposobami. Właśnie w tym zakresie dźwięk naturalny może okazać się najbardziej wartościowy, mogą odegrać swoją rolę dźwięki synchroniczne i niesynchroniczne.

Biegłość w dobieraniu dźwięku do obrazu polega częściowo na znalezieniu takiego dźwięku, który pasuje do obrazu lub akcji toczącej się na ekranie, i takim zmontowaniu go, by wydawał się synchroniczny. Bardziej jednak interesującą stroną podobnego procesu jest dochodzenie do jakiegoś efektu przez podkładanie

[26]) *Paul Rotha:* Documentary Film. Wyd. Faber 1936; s. 208.

dźwięku reprezentującego nie to, co właśnie widać na ekranie, lecz to, co może się dziać tuż za kadrem — poza zasięgiem kamery. Moglibyśmy na przykład po stronie dźwiękowej obrazu pustej ulicy wczesnym rankiem w Manchester użyć charakterystycznego tupotu koni ciągnących dwukołowe wózki po „kocich łbach". To wprost niezwykłe, jak tego rodzaju technika ożywia na ekranie ujęcie samo w sobie nudne.[27])

Robiąc film *Słuchajcie Anglii* („Listen to Britain") Humphrey Jennings postawił przed sobą zadanie odtworzenia atmosfery Londynu w okresie wojny przede wszystkim poprzez charakterystyczne dźwięki, kojarzące się z tym okresem. Wielki jego sukces świadczy nie tylko o zdolnościach, lecz i o tym jak wielką siłę emocjonalną kryje w sobie naturalny dźwięk. Szczegółowa analiza opracowania dźwiękowego *Słuchajcie Anglii* nie jest możliwa. Z jednej strony efekty dźwiękowe są zbyt złożone i polegają zbyt ściśle na brzmieniu samych dźwięków, z drugiej strony emocjonalny efekt, jaki dźwięk wywiera na widzów, nie jest tak prosty jak efekt obrazu i z tej przyczyny trudno go opisać. Jak wskazywał Ken Cameron: „Emocjonalny efekt dźwięku zależy w większym stopniu od skojarzeń myślowych niż od samego dźwięku. Na przykład dźwięk rozrywających się w powietrzu pocisków artylerii przeciwlotniczej może być tylko tym i niczym więcej dla widzów w Chicago. Widzom, którzy mieszkali w Londynie w okresie wojny, dźwięk ten pozwolił wywołać szereg skojarzeń już nie tak ogólnych". [28]) Aby więc czytelnik mógł jasno pojąć w jaki sposób Jennings tworzył swoje efekty dźwiękowe — musi obejrzeć (i usłyszeć) film *Słuchajcie Anglii*.

Aby uzyskać pożądane tempo i rytm, realizator filmu fabularnego odpowiednio reżyseruje poszczególne sceny, po czym dogląda montażu dbając o wzmocnienie rytmu. W filmie dokumentarnym poszczególne ujęcia — często przedmiotów nieożywionych — nie posiadają własnego wewnętrznego rytmu, w oparciu o który mógłby pracować montażysta. Ujęcia uzyskują wartości rytmiczne tylko w toku samego montażu. (Widzieliśmy już we fragmencie z *Marynarki handlowej*, w jaki sposób ujęcie spokojnego oceanu może zostać bez trudu umieszczone w sekwencji o dużej szybkości i wielkim napięciu dramatycznym.) Dźwięk (naturalny lub użyty jako komentarz) może odegrać istotną rolę w procesie kontrolowania układu i rytmu ujęć, które same w sobie są statyczne. Oto przykład, w którym użyto dźwięku wyłącznie jako komentarza.

NOCNA POCZTA[29])

Fragment aktu III

Jest to inscenizowany reportaż dokumentarny, ukazujący drogę nocnego pociągu pocztowego z Londynu na północ Szkocji.

Cytowany fragment pochodzi z sekwencji przedstawiającej trasę pociągu przez Szkocję. Sekwencje poprzedzają dwie powolne panoramy krajobrazu górskiego, przez który jedzie pociąg — tuż przed świtem.

			Dług. w m
1	Plener — góry. Przed świtem. *Kamera panoramuje powoli,* ukazuje pociąg w dolinie, jadący pod górę.	*Wiatr.* *Komentator (Głos A):* — Nocna poczta mija granicę,	7,2

[27]) *Ken Cameron:* Sound and the Documentary Film. Pitman 1947; s. 8.

[28]) Cyt. wyd. s. 8.

[29]) „Night Mail". Reżyserowali: Basil Wright, Harry Watt. Montaż: R. Q. Mc Naughton, Reż. dźw. Cavalcanti, W. H. Auden, Benjamin Britten, Produkcja: G. P. O. Film Unit 1935.

		Dług. w m
	— wiezie czeki i przekazy; — listy do biednych i listy do bogatych. *Stopniowo wchodzi powolna rytmiczna muzyka.*	
2 *Pl. og.* Pociąg mija dolinę.	— Do sklepu na rogu i do dziewczyny z sąsiedniego domu. — Minęła Beattock, wspina się pod górę, pokonała wzniesienia, przybyła na czas. *W czasie ostatniego zdania komentarza muzyka staje się głośniejsza.*	3,3
3 *Pl. śr.* Palacz i maszynista podrzucają węgiel do kotła.	*Muzyka — szorstka, rytmiczna jakby zgodna z odgłosem tłoków lokomotywy.*	2,84
4 *Pl. bl.* Łopata wsypuje węgiel do kotła.	*Muzyka.*	1,8
5 *Pl. śr.* Palacz i maszynista *jak w uj. 3.*	*Muzyka.*	1,02
6 *Pl. bl.* ręce na trzonku łopaty podrzucają węgiel.	*Muzyka.*	0,58
7 *Pl. bl.* Maszynista przygląda się.		0,96
8 Front parowozu z p. w. maszynisty.	*Muzyka cichnie.* — Poprzez pola i przez bagniska.	1,06
9 *Pl. og.* Pociąg. *Ujęcie z wózka ukazuje lokomotywę cały czas po lewej stronie kadru.*	— Okrywając się białą pianą, sapiąc głośno wciąż jedzie i jedzie, szumi i szumi trawa na wietrze.	3,66
10 *Pl. bl.* Koła lokomotywy.	A ptaki przyglądają się,	3,66
11 Drzewa widziane z pociągu w ruchu.	śledzą zza krzaków lśniące wagony.	0,54
12 Przód lokomotywy, z lewej strony kabiny maszynisty. Pociąg wjeżdża pod most.	— A owczarki nie zawrócą jej z drogi i drzemią z podkulonymi łapami.	2,38
13 *Kamera patrzy* w kierunku ruchu pociągu przez kabinę maszynisty.	— Gdy przejeżdża, nikt się nie budzi w chacie, tylko na umywalkach dzbanki dygocą. *Muzyka zmienia tempo na powolne.*	3,2
14 Długa, *wolna panorama* chmur o świcie.	*Muzyka nadal spokojna, wolna.* — Orzeźwiający powiew poranka.	3,64
15 *Pl. bl.* Maszynista zsuwa czapkę z czoła, wyciera czoło chusteczką.	— Poczta już na szczycie. *Aż do ujęcia 20 dalej spokojna, powolna muzyka.*	1,64
Przenikanie na:	*Komentator (Głos B):*	
16 Z kabiny maszynisty *kamera panoramuje w lewo*, ukazując krajobraz. Pociąg jedzie szybciej.	Schodzi teraz w dół, aż do Glasgow, aż do statków i dźwigów portu, aż do maszyn	4,66
Przenikanie na: 17 *Pl. og.* Wielkie piece, kominy.	— i wielkich pieców, ustawionych na równinie w wielką szachownicę.	1,92
Przenikanie na: 18 *Pl. og.* Dolina, w głębi wzgórza.	— Czeka na nią Szkocja: — polany —	1,78

		Dług. w m
Przenikanie na:		
19 Wioska w dolinie.	— te w zieleni zatok nadmorskich.	1,12
Przenikanie na:		
20 Wieś, w głębi wzgórza.	— Ludzie wszyscy czekają na wieści.	4
21 *Pl. bl.* Koła parowozu w szybkim rytmicznym ruchu.	*Komentator (Głos A):* — Listy dziękczynne, listy bankowe; listy miłosne, listy radosne...	1,3

Jedynie ta sekwencja nie była opracowana ściśle w scenopisie filmu przed rozpoczęciem zdjęć. Zgodzono się we wczesnym etapie, iż jest niezbędna, lecz ostateczny jej kształt zarysował się dopiero, gdy reszta filmu była już w surowym montażu i zestawienia obrazowe określone zostały w zasadzie przez uprzednią kompozycję słów i muzyki (choć wygłaszanie takich stwierdzeń jest raczej niebezpieczne, ponieważ cała ta praca powstała wskutek syntezy wysiłków Watta, Audena, Mc Naughtona, Brittena, Cavalcantiego i moich własnych: lepiej może byłoby powiedzieć, iż sekwencja ta wynikła ze wspólnego, zespołowego trudu nad opracowaniem dźwiękowym, komentarzem i materiałem obrazowym). Nie działaliśmy po omacku — mieliśmy już poza sobą eksperyment w filmie *W stronę węgla* („Coal Face"), na którym mogliśmy się oprzeć.[30])

Porządek pracy był mniej więcej taki: 1) przedyskutowano komentarz, opracowano go ostatecznie i nagrano; w czasie nagrywania głosu A użyto wizualnego metronomu, by zapewnić regularność średniówki przy wygłaszaniu rytmicznych odcinków wierszowych; 2) zmontowano obraz zgodnie z nagranym komentarzem; 3) Britten skomponował muzykę po obejrzeniu obrazu wraz z komentarzem i nagrywając ją słyszał komentarz przez słuchawki; 4) montaż obrazu i komentarza lekko zmieniono dla pełnej zgodności z muzyką.

Cytowany wyżej fragment można rozłożyć na cztery oddzielne fazy, z których każda ma swój własny *leitmotiv*.

(1) Uj. 1 — 13: *„Pokonanie wzniesienia"* — tematem obrazów w tej części jest powolne i uciążliwe pokonanie przez pociąg wyniosłości: do tego efektu dodaje coś każdy obraz. Cały czas słyszymy wyraźny, rytmiczny podkład, jak gdyby zgodny z ruchami tłoków lokomotywy.

W uj. 1 i 2 rytm ten nadaje komentarz. W obrazie widzimy lokomotywę wypuszczającą regularnie kłęby pary z komina — łączy się to w umyśle widza łatwo z rytmem słów; tak więc dwa wstępne ujęcia, otwierające nową sekwencję, mogą trwać na ekranie dość długo, nie tracąc swej wartości rytmicznej.

Ujęcia od 3 — 7 nie zawierają żadnego własnego rytmu — tutaj nadano rytm przez przyśpieszenie tempa montażu i zaakcentowanie fraz muzycznych.

W uj. 8 — 13 wchodzi znów komentarz i jego rytm podbudowany zostaje montażem.

(2) Uj. 13 — 15: *„Poczta już na szczycie"*. Jest to fragment łączący, ukazujący wypoczynek po długiej wspinaczce. Zatroszczono się o poparcie obrazowe w uj. 15, gdy maszynista przeciera sobie czoło, aby przez chwilę odsapnąć. Zasadniczo jednak wrażenie wypoczynku przekazane zostało dzięki załamaniu rytmu ustalonego w poprzedniej części. Stwierdzenie „Orzeźwiający powiew poranka" nie ma swego własnego rytmu, muzyka staje się spokojna, napięcie zawarte we wstępnych ujęciach sekwencji powoli opada.

---

30) Uwagi Basila Wrighta.

(3) Uj. 15 — 20: *„Czeka na nią Szkocja"*. Jest to krótki fragment opisowy. Jakikolwiek rytm, który mógłby powstać wskutek cięć, został w zarodku zniweczony połączeniem wszystkich ujęć przez przenikania; naturalnie wypowiadany biały wiersz staje się prostym opisem i częściowo odwraca uwagę od pociągu. Tempo jest spokojne, rozważne, wyczekujące.

(4) Uj. 21: *„Listy... listy... listy..."* Nagle zmienia się rytm. Po spokojnym, łagodnym fragmencie cięcie przenosi nas nagle na ujęcie szybko obracających się kół, wchodzi szybki komentarz staccato. Dano nam do zrozumienia, iż pociąg po wspinaczce w górę i wypoczynku na szczycie zjeżdża teraz w dolinę.

Wybraliśmy do analizy fragment *Nocnej poczty*, ponieważ zastosowano w tym filmie niemal wszystkie metody użycia dźwięku, którymi można się posłużyć. Pokazuje on stopień złożoności ścieżki dźwięku, konieczny czasem dla osiągnięcia pełnego efektu. Ciekawe jest także, że kontrolowane przez dźwięk zmiany rytmu w sekwencji *wyjaśniają* jej sens: na przykład — szybki, przyśpieszony rytm w uj. 21 i następnym — przekazuje widzom wiadomość, że pociąg zjeżdża w dolinę. Fakt ten nie został zaznaczony ani w obrazie, ani w komentarzu. Kontrola rytmu jest tutaj decydującym czynnikiem ujawniającym sens ciągu obrazów w filmie.

Porządek pracy przy tym filmie — montaż obrazu po zmontowaniu dźwięku — jest oczywiście odwróceniem kolejności stosowanej powszechnie. Przynosi on tutaj bezsporne korzyści, sekwencja zależna jest przede wszystkim od ustalenia właściwego rytmu, było więc łatwiej zafiksować rytm (tj. nagrać dźwięk) przed ostatecznym ustaleniem ciągłości wizualnej. Naturalnie nie można twierdzić, że metoda ta jest zawsze lepsza od normalnie przyjętej: każdy reżyser sam sobie musi określić metodę pracy w oparciu o konkretne potrzeby. Pozostaje faktem, że przy tworzeniu reportaży inscenizowanych jest czasem rzeczą zupełnie rozsądną opracowywać dźwięk przed montażem obrazu. A więc dźwięk staje się tutaj czymś więcej niż tylko dodatkiem do obrazu — te obydwa czynniki mają równe, nawzajem uzupełniające się znaczenie.

Twórczość dokumentarna zbliża się dzisiaj coraz bardziej do filmu czysto propagandowego: finansujący produkcję żądają zazwyczaj jak najjaśniej wyrażonej „tezy". Znaczy to, niestety, że coraz więcej reżyserów opiera się w przekazywaniu głównej myśli swojego filmu na komentarzu: obrazy pozostają tylko ilustracją lub wyjaśnieniem pewnych pomysłów, które łatwiej jest ukazać w obrazach niż w słowach. Rezultat — to w najlepszym wypadku ładnie ilustrowana filmowa broszurka lub szczególnie udany prospekt reklamowy z obrazkami. Z estetycznego punktu widzenia filmy te, pomimo starań pewnych twórców, są bezwartościowe.

Mamy tu chyba do czynienia z zaprzepaszczeniem poważnych szans. Reżyserzy-dokumentarzyści są w wyjątkowo korzystnym położeniu, jeśli chodzi o eksperymenty w zakresie wykorzystania ścieżki dźwiękowej. Odrzucanie tej okazji przez posługiwanie się choćby najlepiej napisanym komentarzem jest marnowaniem jednej z zasadniczych i tylko częściowo do dziś zbadanych możliwości współczesnego filmu — twórczego użycia dźwięku.

11. FILMY OŚWIATOWE

Celem pracy montażysty filmu dokumentarnego lub fabularnego jest stworzenie nastroju, dramatyzacja wydarzeń. Tego rodzaju problemy są dla montażysty filmu oświatowego przeważnie nieistotne. Celem jego fil-

mów jest nauczyć — i winien on dążyć do jasności, logicznej ekspozycji i prawidłowego wykorzystania zdolności percepcyjnej widzów.

Montaż filmów oświatowych jest w zasadzie określony już w stadium scenopisu. Logiczne następstwo głównych myśli i właściwe rozmieszczenie akcentów winny być opracowane w scenopisie, o ile wynik ostateczny ma być zadowalający. Bardziej konieczne niż w innych rodzajach filmowych jest tu jak najdokładniejsze wydobycie każdej pointy. Aby zaś to osiągnąć trzeba jasno widzieć cel w ciągu całego okresu realizacji. Po opracowaniu scenopisu, ciągłość filmowa zostaje wzbogacona przez dokładne ustalenie punktów widzenia kamery, zastosowania ruchów kamery dla połączenia dwu myśli, itp. Jeśli scenopis opracowano i zdjęć dokonano w sposób inteligentny, na stole montażowym pozostaje zazwyczaj tylko ułożyć ujęcia w kolejności scenopisu i podciąć je pod komentarz. Rozważanie opracowania scenopisu, reżyserii i montażu jako trzech oddzielnych funkcji nie będzie miało żadnego celu — gdyż wszystko są to części tego samego procesu realizacji. Najbardziej nawet błyskotliwe zdjęcia i montaż nie przekażą jasno żadnej myśli, jeżeli nie przedstawiono jej wyczerpująco w scenopisie.

Podstawowym dążeniem montażysty filmów oświatowych winna być płynność prezentacji. Jeżeli film ma jasno przemawiać do widzów, jedno ujęcie musi płynnie następować po drugim. Montażysta filmu fabularnego może niekiedy użyć ostrego cięcia lub niespodziewanego efektu, by zaszokować widownię; takie zaskoczenie byłoby z pewnością niestosowne w filmie oświatowym i odciągnęłoby uwagę widza od zasadniczego toku rozumowania.

Na wstępie należy wyjaśnić różnicę między filmami instruktażowymi a oświatowymi. Jest to różnica celów odpowiadająca różnicy funkcji instruktora i nauczyciela. Film instruktażowy zajmuje się technologią, biegłością manipulacji i zasadami postępowania; czy robiony jest dla pracujących w jakiejś konkretnej dziedzinie, czy też dla masowego widza, układ scen jest w większym lub mniejszym stopniu określony rzeczywistym procesem przebiegającym w praktyce. Dziełem montażu jest przekazanie istoty i porządku wydarzeń w sposób jasny i jednocześnie najbardziej zwięzły. Film oświatowy natomiast ma do czynienia z materiałem nie tak ściśle określonym: tematy jego sięgają od ogólnych teorii do wyjaśniania zasad wiedzy i estetyki. Miejsce ciągłości akcji zajmuje wywód logiczny — montaż urasta więc do rangi problemu zupełnie odrębnego.

Pierwszą zasadą przy tworzeniu filmów instruktażowych jest uniknięcie jakichkolwiek nieporozumień w umyśle widza odnośnie ujęcia, które widzi na ekranie, oraz poprzedzającego je i następnego. Oko winno być przenoszone z jednego ujęcia na drugie za pomocą jakiegoś uchwytnego, wyraźnego akcentu wizualnego. Znaczy to w praktyce, iż każda zmiana punktu widzenia tj. każde cięcie powinno być umotywowane przemyślanym działaniem lub ruchem kamery. Gdy nie ma innej możliwości, można przed cięciem użyć strzałki, tricku „wskazującego palca", aby dostarczyć ruchu, który przeniesie dalej uwagę widza. W zasadzie jednak lepsze są działania naturalne — na przykład spojrzenie bohatera w górę, które w prosty sposób przenosi nas cięciem na ujęcie samolotu, bo ta metoda czyni zmianę punktu widzenia niemal konieczną. Z drugiej strony ten sam efekt można osiągnąć panoramowaniem lub podjazdem kamery, dopóki jakiś szczegół mechanizmu, na którym skupiona zostaje nasza uwaga, nie stanie się centrum kadru; cięcie na zbliżenie mechanizmu jest przejściem logicznym, jeżeli uprzednio ustalono położenie tego szczegółu względem całości.

Przy stosowaniu diagramów i modeli istotne jest zachowanie wspomnianych konwencji — chociaż zasadę tę często ignorują animatorzy. Diagramy powinny być używane dopiero wtedy, gdy nie możemy w inny sposób wyjaśnić problemu równie jasno. Szczególnie ważne jest dokładne ukazanie, do czego odnoszą się diagramy i którą z części poprzedniego ogólnego obrazu przedstawiają. Osiąga się to najprościej poprzez odpowiednie przenikanie, choć możliwe jest użycie innych, równie prostych, sposobów montażu. Podobnie używa się modeli; są one szczególnie użyteczne przy eksponowaniu wnętrza pracującej maszyny, którego normalnie nie można zdjąć. Wiele filmów instruktażowych posługiwało się wprowadzeniem przekroju jakiejś maszyny w odpowiednim momencie wykładu (uzgadniając jego pozycję na ekranie z pozycją rzeczywistego fragmentu w poprzednim ujęciu), i w ten sposób niejako stopniowo rozbierając na części cały model. Kamera pozostaje nieruchoma, gdy jeden za drugim stają się widoczne szczegóły maszyny, a jednocześnie jasny jest stosunek każdej z tych części do całości. Jest to przykład prosty, lecz ukazuje rodzaj ciągłości, do którego należy dążyć, jeśli chcemy osiągnąć zupełną jasność wykładu.

Aby zilustrować, w jaki sposób film instruktażowy zmontowany na podstawie tych metod może być całkowicie jasny — rozpatrzmy sekwencję z filmu bez komentarza, który ma ambicje wyjaśnienia zawikłanego procesu przy pomocy samych obrazów.

ODLEWANIE STALI W HUCIE WILSON[31])

Fragment aktu II

Część pierwsza (wytwarzanie form odlewniczych) ukazuje różne procesy prowadzące do przygotowania form odlewniczych kół do wózków kopalnianych. Kończy się ona zaprezentowaniem szeregu gotowych form czekających na roztopioną stal. Część II, cytowana tutaj, przedstawia przygotowanie stali, wreszcie część III (odlewanie i wykończenie) ukazuje nam, jak płynną stal wlewa się do uprzednio przygotowanych form.

Film jest niemy.

NAPIS: Część II — przetapianie surówki.
Z rozjaśnienia.

		Dług w m
1	Odlewnia. Podstawa pieca *w planie średnim.* U podstawy pieca stoi na łańcuchu dźwigowym kocioł. Jeden z hutników przebija otwór pieca żelaznym drągiem.	7,2
2	*Pl. śr.* Otwór pieca, *ujęcie* poprzez szczyt kotła. Hutnik odchodzi. Przebicie pieca następuje z oddalenia, specjalnym długim drążkiem. Płynne żeliwo wlewa się do kotła.	6.9
3	*Pl. bl.* Podstawa kotła *jak w uj. 1.* Płynny metal wypełnia kocioł. W kadr wchodzi drążek z glinką szamotową na końcu i zostaje położony na szczycie kotła.	6,9
4	*Pl. bl. jak w uj 2.* Kocioł niemal pełny. Drążek zamyka otwór pieca, metal przestaje płynąć.	3,6
5	*Pl. śr.* Podstawa pieca *jak w uj. 3. Drążek znika z kadru,* wchodzi jeden z hutników. Zbiera szlakę z żeliwa w kotle. Inny hutnik *przechodzi przed kamerą,* staje z drugiej strony kotła.	
6	*Pl. śr.* Hutnik. Rzuca szlakę na ziemię, *kamera panoramuje.* Hutnik „zabija" szlakę łopatą piasku. *Kamera wraca do poprzedniej pozycji.*	5,1
7	*Pl. śr.* Podstawa pieca, *jak w uj. 5.* Hutnik kończy zbieranie szlaki, odrzuca łyżkę.	1,5

---

31) „Casting in Steel at Wilson's Forge". Reżyseria i montaż: R. K. Neilson Baxter. Produkcja: Basic Film Unit for Ministry of Education 1947.

Dług. w m

8 *Pl og.* Gruszka Bessemera, ujęcie zza kotła, gruszka w pozycji poziomej. Kocioł wznosi się (dźwig za kadrem) i podjeżdża do otworu gruszki. 9

9 *Pl. śr. z boku.* Hutnik kontroluje obrót kotła, zawartość kotła wlewa się do gruszki. 10,8

10 *Pl. og.* Gruszka Bessemera *jak w uj. 8,* reszta zawartości kotła wlewa się do gruszki, kocioł do góry dnem odjeżdża. Hutnicy schodzą z platform. 8,4

11 *Pl. og. z góry.* Gruszka Bessemera obraca się do pozycji pionowej, zaczyna działać. Na szczycie dymią płonące zanieczyszczenia, wylatują iskry rozżarzonego metalu. 13,2

Przenikanie na

12 *Diagram, w pl. og.* Gruszka Bessemera *podobnie jak w poprzednim ujęciu.* Po chwili *z przenikania* wchodzi wnętrze gruszki. Widzimy powietrze wchodzące przewodem z boku, docierające do płynnego metalu. Z powierzchni roztopionego metalu unoszą się płomienie i dym. 5,4

13 *Diagram. Pl. bl.* Przewód powietrzny. Ukazuje się napis: P o w i e t r z e. 3

14 *Diagram. Pl. og.* Gruszka Bessemera *jak w uj. 11.* Animacja jak poprzednio. 5,4

Zaciemnienie.

Z rozjaśnienia.

15 Odlewnia. *W pl. śr.* inżynier spogląda poza kadr. *Kamera panoramuje* na szczyt gruszki. Ze szczytu gruszki wydobywa się dym i płomienie. 5,4

16 *Pl. śr.* Inżynier. Zdejmuje okulary, daje znak obsłudze gruszki. Obsługa zaczyna obracać gruszkę. 3

17 *Pl. og. z góry.* Gruszka Bessemera obraca się do pozycji poziomej. 6,6

18 *Pl. og.* Gruszka Bessemera poziomo, widzimy jej otwór. Metal wygasa.

19 *Pl. og. z góry.* Gruszka Bessemera. Wchodzą dwaj hutnicy z małym kociołkiem. Ustawiają kociołek na szynach pod otworem gruszki. Gruszka obraca się lekko, metal wlewa się do kociołka. Hutnik usuwa przeszkody w otworze gruszki, by metal gładko płynął, pozostali odsuwają się dalej, by uchronić się od iskier. Gdy kociołek jest pełny, gruszka znów nieco się podnosi, wchodzą znów dwaj hutnicy, za nimi trzeci — nakrywa szczyt kociołka niepalną pokrywą. 9,3

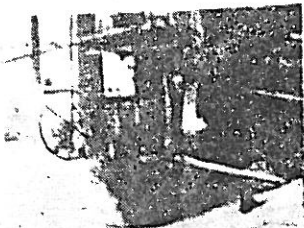
20 *Pl. śr.* Gruszka Bessemera *jak w uj. 18.* Trzej hutnicy nakrywają kociołek. Przez uszy kociołka zostaje przewleczony specjalny drążek, trzej hutnicy wynoszą kociołek do odlewni. 5,4

Zaciemnienie.

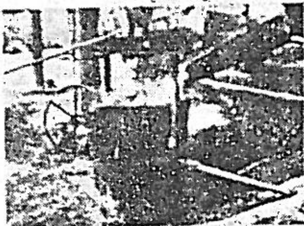
Pierwsze ujęcie wskazuje nam pozycję aparatu. Kamera jest ustawiona tak, by ukazać położenie otworu pieca (z którego będzie płynąć metal) względem kotła, do którego wpłynie metal. W tle widzimy, iż hutnik robi coś przy otworze pieca; przenosimy się na następne ujęcie, w którym widzimy otwór pieca od przodu. Oba te ujęcia jasno się ze sobą łączą, ponieważ widzimy te same fragmenty i tego samego hutnika. W ujęciu otworu pieca z przodu widzimy faktyczne przebicie otworu pieca i spływ żeliwa do kotła.

W rzeczywistości napełnienie kotła roztopionym metalem trwa dość długo, tutaj jednak nie mamy powodu do pokazywania całości tego procesu. Kamera w uj. 3 jest ustawiona tak, iż nie możemy zobaczyć do jakiego stopnia wypełniony jest kocioł i gdy przechodzimy na uj. 4 możemy uwierzyć, że kocioł jest pełen, choć zobaczyliśmy tylko kilka sekund procesu, który w rzeczywistości trwać może kilka minut.

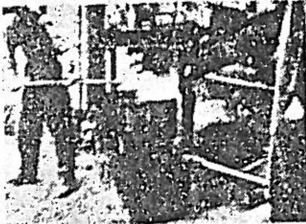
Pozycja drążka działa jako łącznik obrazowy między uj. 4 a uj. 5 — teraz widzimy, jak hutnik zbiera coś z powierzchni roztopionego metalu. Pracę tę kontynuuje w uj. 6, podczas gdy ruch kamery podkreśla „zabijanie" szlaki. Kamera panoramuje znów na hutnika; obserwując jego pracę przechodzimy na uj. 7, w którym widzimy zakończenie tego procesu.


1


2

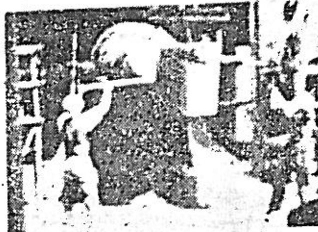

3

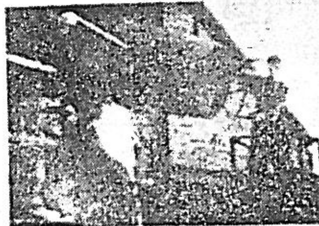

4

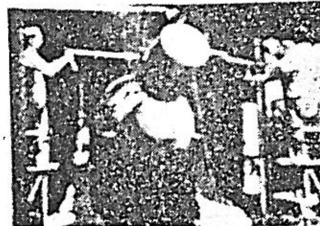

5


6

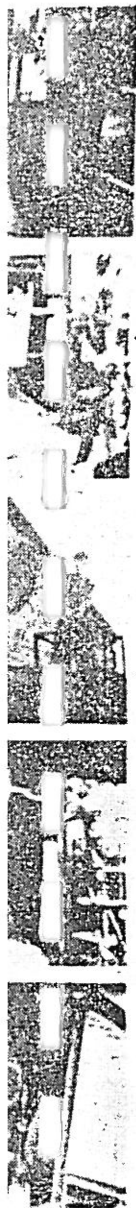


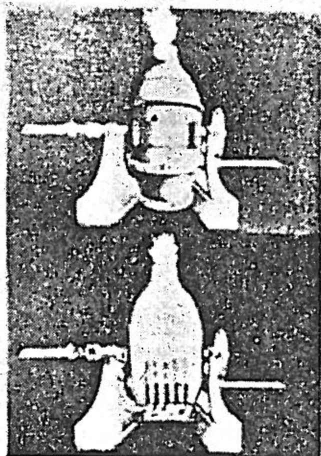


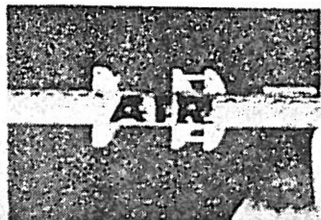

9

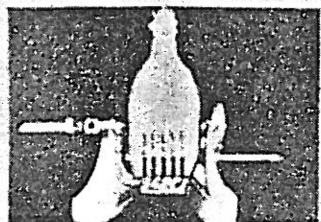

10

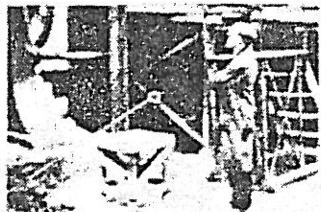

11



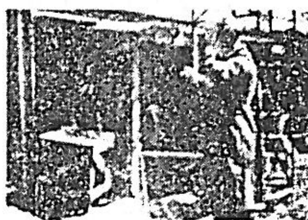


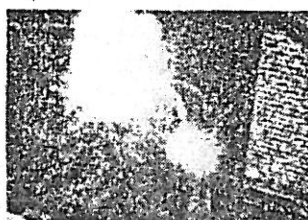

AIR

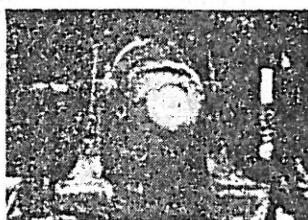
















Uj. 8 to początek następnej manipulacji: wlewania żeliwa z kotła do gruszki. Kamera ustawiona jest nieco z boku, by ukazać dokładnie wzajemne położenie kotła i gruszki. Dźwig, który podnosi kocioł, nie ma zbyt wielkiego znaczenia i pozostawiony zostaje poza kadrem.

W uj. 9 widzimy dalej obracanie się gruszki, które rozpoczęło się w uj. 8. Kamera ustawiona jest tak, byśmy jasno widzieli, co się dzieje; uj. 10 z kolei ukazuje nam, w jaki sposób usuwa się kocioł.

Gruszka jest teraz w środku kadru (koniec uj. 10) i przenosimy się na uj. 11, w którym możemy lepiej zobaczyć obracanie się gruszki.

W tym stadium konieczne jest ukazanie procesu we wnętrzu gruszki; to zaś można pokazać tylko na diagramie. Odpowiednie przenikanie wprowadza diagram w taki sposób, by nie było wątpliwości, do czego się odnosi. Diagram zamienia się wkrótce w przekrój; ponieważ zaś ważne jest stwierdzenie faktu, iż przez gruszkę przepływa strumień powietrza, widzimy plan bliski przewodu powietrznego w uj. 13. Diagram trwa dość długo, ponieważ proces przetapiania zabiera dużo czasu. Przenikanie następujące po diagramie wskazuje także na upływ czasu między uj. 14 i 15. Ruch kamery w uj. 15 podkreśla, że inżynier spogląda na szczyt gruszki. Z tego gestu w uj. 16 wnioskujemy, że proces przetapiania zakończył się, obsługa zaczyna obracać gruszkę. Skutki tego obracania widzimy w następnym ujęciu (17), zaś widok otworu gruszki z przodu (uj. 18) potwierdza, iż przetapianie skończyło się.

Wylewanie staliwa oglądamy teraz z nowego, najdogodniejszego punktu widzenia kamery — ruch zaś zamykania pokrywą kociołka przenosi się płynnie na ostatnie ujęcie sekwencji (20).

Daliśmy tutaj raczej nużący, dokładny opis montażu całej sekwencji, by podkreślić, iż każde cięcie umotywowane jest jakimś wybranym fragmentem akcji lub ruchem kamery. Zupełna jasność każdego przejścia jest pierwszą koniecznością w filmie instruktażowym. Dla ukazania jak to się odbywa, trzeba było sekwencję szczegółowo analizować. Dodatkowo warto podkreślić, iż reżyser starał się wyraźnie ograniczyć do minimum ilość zmian ustawień kamery: pierwszych 7 ujęć, na przykład, zmontowano tylko z trzech ustawień.

Fragment *Odlewania stali w hucie Wilson* ukazuje w najprostszy sposób podstawowe zagadnienia produkcji filmów instruktażowych. Film mieli oglądać zwykli widzowie i nie było potrzeby pokazywania wszystkich procesów zbyt szczegółowo. Co istotniejsze, temat jest względnie prosty i mógł zostać ukazany w cyklu ujęć uporządkowanych według kolejności rzeczywistej pracy. Nie wszystkie tematy są równie proste. Nieraz wiele szczegółów trzeba parokrotnie ukazywać z różnych punktów widzenia, by je całkowicie wyjaśnić — i w takich przypadkach komentarz jest niezbędny, by informować widzów, które ze stadiów operacji oglądają więcej niż raz.

Komentarz jest oczywiście nader cennym uzupełnieniem wszelkiego rodzaju wydarzeń. Podkreślenie w komentarzu może skierować uwagę widza od razu na właściwą sprawę i utrzymywać konsekwentnie kierunek wywodu logicznego. Nie należy jednak nigdy używać komentarza do przekazywania czegoś, co lepiej może wyjaśnić obraz, ani też do maskowania błędów zdjęciowych. Jak to potwierdzi każdy instruktor, praktyczna demonstracja jest o wiele bardziej przekonywająca niż najbardziej nawet pełne wyjaśnienie słowne. Dlatego też w filmach instruktażowych podstawowym celem musi być zawsze prosty, jasny ciąg obrazów — taki, na przykład, jak opisany powyżej.

Przy produkcji filmów oświatowych stosuje się wiele rozmaitych metod. Różnorodność tematów i środowisk, do których te filmy są adresowane, wymaga unikania jakiegoś szablonowego, ~~nie~~konkretnego podejścia. Podstawowa jednak różnica montażu filmów instruktażowych i filmów oświatowych polega na tym, że istota ich ciągłości filmowej jest inna. W filmach oświatowych ciągłość ta nie może już wynikać tylko z ciągłości akcji: wypływa raczej z rozwoju myśli, z wywodu. Na przykład może okazać się użyteczne zilustrowanie jakiejś ogólnej zasady cyklem przykładów pozbawionych organicznego powiązania. W wypadkach tego rodzaju mało będzie elementów obrazowej ciągłości między poszczególnymi ujęciami i zwykła dbałość o montaż ciągłej akcji stanie się nieistotna. Montażysta może doprowadzić tylko do uzyskania najlepszej, z możliwych, ciągłości optycznej i tak rozstawić komentarz, by cięcia wydawały się płynne. Problem ten nie jest tak trudny, jakby się wydawało: jeśli poszczególne fragmenty wywodu następują za sobą w logicznym porządku, rozwój samego wywodu zaabsorbuje widzów do tego stopnia, że wszystkie niedokładności w mechanicznej ciągłości obrazów — przestaną ich razić.

Gdy scenopis będzie starannie opracowany przed zdjęciami a materiał zdjęty inteligentnie — zadanie montażysty ograniczy się do określenia właściwego czasu trwania każdego ujęcia. Niekiedy montażysta może zaproponować proste zmiany w zamierzonej ciągłości, na przykład: gdy ujęcia, które mają następować po sobie, zbyt różnią się nastrojem; gdy akcja w jednym ujęciu odwraca uwagę od istotnej treści następującego ujęcia; gdy przy zestawieniu dwu ujęć uzyskujemy nieoczekiwane skutki w obrazie, które mogą wywołać nieporozumienie. (Z podobną sprawą spotkano się kiedyś przy projekcie filmu *Hydraulika* („Hydraulics") w jednej ze szkół. Jednym z pierwszych pytań po zakończeniu projekcji było: „Co utrzymuje samolot w powietrzu?". Wprowadzenie ujęcia samolotu w locie odwróciło uwagę widzów od zasad hydrauliki na coś, czym film się nie zajmował.) Oczywiście w przypadkach tego rodzaju montaż wymaga poprawek.

Prawdą jest, iż można za pomocą ruchomych obrazów uzależnić od siebie zjawiska w rzeczywistości niezależne; zwracać jednak trzeba szczególną uwagę na to, by w montażu żadne z tych zjawisk nie nabrało waloru zdolnego do odwrócenia uwagi widzów od głównego problemu.

Ze względu na to, że sprawy ukazywane w filmach oświatowych są na ogół bardzo złożone i ponieważ z istoty swojej filmy te nie opierają się na naturalnej ciągłości obrazowej, komentarz jest niemal zawsze konieczny. Komentarz pisany jest w momencie opracowywania scenopisu i później poprawiany, by jak najlepiej korespondował z obrazem. Zadaniem montażysty jest takie rozmieszczenie słów komentarza, aby docierały one do widzów w najwłaściwszej chwili. Jak zobaczymy w cytowanym niżej przykładzie, właściwe zestawienie komentarza z obrazem jest istotnym czynnikiem dla uzyskania zwięzłości i przejrzystości.

Z drugiej strony nie jest dobrze, gdy komentarz jest ciągły; pauzy nie tylko pozwalają widzom lepiej zapoznać się z tym, co przekazują obrazy, lecz także dają czas na zapamiętanie zdobytych wiadomości. Zadaniem komentarza jest przede wszystkim utrzymanie właściwego kierunku myślenia u widzów i przemilczenie tego, co widzowie sami dostatecznie jasno widzą na ekranie. W cytowanym niżej przykładzie mamy komentarz ciągły, pozwalający widzom na wysnucie istotnych wniosków z obrazów; choć nigdy nie opisuje on obrazu, każdemu ujęciu nadaje właściwe znaczenie, dyskutując ogólny problem.

HYDRAULIKA[32])

Fragment aktu I

Cytowana niżej sekwencja wstępna wyjaśnia podstawowe własności płynów, na których opierają się zasady hydrauliki:
1) że ciecze zmieniają swój kształt,
2) że ciecze są niemal zupełnie nieściśliwe.
Reszta filmu ukazuje zastosowanie tych zasad.

			Dług. w m
1	*Pl. og. z góry.* Morze. Fale rozbijają się o skały.	*Komentator:* — Ciecze łatwo zmieniają swój kształt.	5,2
2	*Nisko,* tuż nad falami. Duża fala płynie *na kamerę, zapełnia ekran.*	— Nabierają kształtu —	2,1
3	*Pl. bl.* Miednica, nalewa się do niej woda. Ręce *wchodzą w kadr,* zakręcają kurek.	— od ciał stałych. Woda nalewająca się do miednicy nabiera kształtu miednicy —	2,4
4	*Pl. bl.* Powierzchnia wody w miednicy. *Wchodzą w kadr* dwie ręce, zaczynają się myć.	— i otacza ściśle zanurzone w niej ręce.	3
5	*Pl. bl.* Dzban z piwem, obok kufel. Ręka *wchodzi w kadr,* podnosi dzban, *kamera panoramuje za ręką.* Ręka obraca dzban, *kamera panoramuje* za strumieniem piwa na kufel.	— Piwo w dzbanku przybiera kształt dzbanka lub kufla, do którego się je nalewa.	6,3
6	Wąż gumowy. *Kamera panoramuje* wzdłuż węża, ukazuje mężczyznę obmywającego ciężarówkę.	— Ponieważ ciecz może nabrać kształtu rury, można ją tak przenosić z miejsca na miejsce.	2,7
7	*Pl. bl.* Ręka mężczyzny polewającego koło.		1,2
8	*Pl. og.* Trzej chłopcy na brzegu rzeki pod mostem. Jeden z nich wchodzi do rzeki, za nim drugi.	— Wydaje się więc, że ciała stałe	2,4
9	*Pl. śr.* Płynący chłopcy.	— są władcami cieczy.	0,4
10	*Pl. śr.* Dwaj płynący chłopcy. Wychodzą na brzeg, kiwają do kogoś rękami.		1,5
11	*Pl. og. z góry.* Mężczyzna skacze do wody z trampoliny, leci na płask.	*Plusk wody.* — Lecz ciecze	1.2
12	*Pl. śr.* Ubawiony chłopiec na moście.	— są nieściśliwe.	0,6
13	*Pl. śr.* Mężczyzna wypłynął, pociera sobie żołądek.		1,5
14	*Z przenikania. Pl. og.* Butelka pełna wody.	— Gdy butelka całkowicie napełniona jest cieczą —	3,6
15	*Zbl.* Szyjka butelki z korkiem. Ręka wchodzi w kadr, daremnie usiłuje wepchnąć korek.	— nie można jej zakorkować.	3,9
16	*Pl. śr.* Mężczyzna obraca kurek, wprowadzając rurką przez korek do butelki sprężone powietrze.	— Jeśli spróbujemy ścisnąć ciecz w butelce —	1,2
17	*Zbl.* Obracanie kurka.	— ciecz się nie podda.	1,5
18	*Pl. śr.* Rurka ze sprężonym powietrzem. *Kamera panoramuje* po rurce do korka w szyjce butelki.		1,3
19	*Jak w uj. 17.* powolne obracanie kurka.	— Podda się natomiast	0,9
20	*Jak w uj. 18.* Butelka wybucha	— butelka. *Brzęk pękającego szkła.*	

[32]) Reżyseria: Ralph Elton, Montaż: R. K. Neilson-Baxter. Produkcja: Petroleum Film Boart 1941.

Analizowanie ujęcia za ujęciem tej prostej i jasnej sekwencji jest chyba zbędne. Wystarczy kilka uwag.

Sekwencja zaczyna się wolno, ujęcia 1 i 2 są dość długie, daje to widzom czas na przygotowanie się do przyjęcia wywodu. Fale zostały pokazane (uj. 1 i 2) częściowo po to, by ukazać siłę cieczy w ruchu — co później film omawia — częściowo zaś dla podkreślenia pierwszej części wywodu: ciecze nie mają swego własnego kształtu.

Wprowadzanie nowych elementów do komentarza jest zawsze zgodne z wprowadzeniem ich do obrazu. „Ciała stałe" zjawiają się w komentarzu właśnie na początku uj. 3, podobnie stwierdzenie: *Lecz ciecze są nieściśliwe* zgadza się z uderzeniem pechowego skoczka o wodę (uj. 11 — 13).

Uj. 3 i 4 omawiają dwa różne aspekty nowej myśli: że ciecze nabierają kształtu od ciał stałych i jednocześnie, że łatwo ustępują ciałom stałym. Dwie te myśli następują po sobie logicznie, ponieważ mają łącznik w obrazie: tę samą miednicę z wodą.

Ruch kamery w uj. 15 podkreśla, iż woda zmienia swój kształt zgodnie z kształtem naczynia, w którym jest przechowywana. Gdyby zostało to pokazane w większym statycznym planie dzbanka i kufla, myśl o zmianie kształtu zostałaby przekazana o wiele słabiej. Podobnie w uj. 6.

Przenikanie w uj. 13 wskazuje na zmianę podejścia do rzeczy: od codziennych przykładów (pływający ludzie) przechodzimy teraz do doświadczalnego potwierdzenia wysnutych już wniosków. Przenikanie także pozwala wybrzmieć uśmiechom, które mogłoby wzbudzić ujęcie 13.

Komentarz na uj. 14 i 15 jest niezbędny — inaczej widzowie nie wiedzieliby, jaki wniosek wyciągnąć z obrazów.

Uj. 16 — 20 mogą wydawać się zbyteczne — cały eksperyment można by przecież pokazać w jednym ujęciu. Taki jednak montaż tego fragmentu dodaje mu autentyczności i czyni go bardziej przekonującym. Uj. 17 i 18 pokazują wzrastanie ciśnienia ukazując obracanie kurka, uj. 19 rodzi napięcia: stanęły naprzeciw siebie dwie siły, jedna z nich musi przegrać — właśnie dlatego wybuch, gdy go widziemy, oddziałuje silniej.

Podkreślić trzeba pauzy w komentarzu (uj. 8, 10, 13 — 14) na przyswojenie sobie jego treści przez widzów.

Są to drobne uwagi dotyczące techniki montażowej, zastosowanej dla jak najjaśniejszego zmontowania sekwencji. Zasadnicza struktura całej sekwencji służy temu samemu celowi. Pierwsza myśl: *ciecze zmieniają swój kształt* przekazana zostaje poprzez cykl codziennych przykładów; uj. 8 do 10 są wprawdzie niezbyt efektownymi przykładami *władzy ciał stałych nad cieczami*, lecz za to naturalnie prowadzą do pechowego skoku, który wprowadza następną myśl. Jej pointa, że woda jest nieściśliwa, może być dla widzów nowością, trzeba ją więc silnie podkreślić. Uj. 8 — 11 służą jako podbudowanie nieściśliwości wody (uj. 12, 13) i powodują, że te ostatnie ujęcia (12 i 13) oddziałują dwukrotnie silniej. Jednocześnie myśl zostaje wprowadzona w sposób zupełnie naturalny, bez przerwy w ciągłości wywodu. Pozostaje więc tylko utrwalić wrażenie dwoma jeszcze przykładami (14 — 15, 16 — 20).

Można uważać, że powiedzieliśmy zbyt wiele o tej sekwencji, że dyskutowaliśmy drobne, mało istotne szczegóły. Filmy oświatowe jednakże osiągają swój cel właśnie przez niesłychaną dokładność prezentacji — najistotniejsze jest, aby każda myśl wyrażona była jasno: jeśli nad jakąś częścią argumentacji prześliźniemy się tylko, film jako całość może być jeszcze dla widzów zrozumiały, lecz zatraci się jego zwięzłość i pełnia siły przekonywania.

Trzeba wspomnieć tu jeszcze o określaniu czasu trwania ujęć na ekranie. Celem tutaj winno być zachowanie równowagi; unikanie zbytniego skracania ujęć, by film można było łatwo zrozumieć, ale też unikanie zbytniego ich wydłużania, by film nie stał się nudny. Niebezpieczeństwo stworzenia nudnego filmu oświatowego jest wielkie: w miarę rozwijania tematów staje się on coraz bardziej złożony i tempo montażu musi się zmniejszyć. Film oświatowy więc, wręcz odwrotnie do normalnej praktyki filmu fabularnego — może wykazywać tendencję do zwalniania rytmu pod koniec filmu. Trudności tej w zasadzie nie da się uniknąć. O dalsze uogólnienia — nie łatwo: dokładne, najtrafniejsze określanie czasu trwania ujęć na ekranie jest umiejętnością w poważnym stopniu zależną od doświadczenia, uważnej obserwacji i analizy innych filmów oświatowych.

12. KRONIKA FILMOWA

Realizatorzy kroniki są filmowym odpowiednikiem dziennikarzy i reporterów. Dwa razy w tygodniu tworzą oni obraz filmowy aktualnych wydarzeń — i tworzą go na określony termin. Materiał musi mieć wyrównany poziom, musi być interesujący i przedstawiać określony wybór aktualnych wydarzeń; co więcej kronika musi bawić.

Najnowsze wydarzenia, o których mówią wielkie tytuły na pierwszych stronach porannych dzienników, nie zawsze są dobrym materiałem dla kroniki filmowej. Abdykacja króla, przemówienie polityczne czy wykrycie jakiegoś mordu nie zawierają w sobie interesującego materiału obrazowego: z ciekawością czyta się o nich w gazecie, ponieważ są one „nowe", ponieważ czytelnik dowiaduje się o nich po raz pierwszy. Kronika filmowa nie ma tego przywileju: zdarzenia w momencie, gdy dotrą na ekran kina, będą już widzom znane. Muszą więc one dotyczyć tematów w których element niespodzianki nie jest rzeczą najbardziej istotną. Materiał kroniki filmowej musi być obrazowo interesujący i pokazany w sposób umiejętny, który sprawi, iż nawet znane nam skądinąd wydarzenie obejrzymy z zainteresowaniem.

Komentarze na temat najnowszych wydarzeń i szczegóły „intymne" wypadków, o których już pisała prasa, są lepszym materiałem dla kroniki niż same fakty. Pokazujemy, na przykład, międzynarodową konferencję polityczną: być może publiczność będzie zainteresowana uśmiechami na twarzach witających się dyplomatów; mniej zapewne będzie ją interesować, co dyplomaci powiedzieli (ci widzowie, których to interesowało przeczytali już to w gazetach). Kronika filmowa z wyścigów w Ascot może równą ilość metrów poświęcić pokazaniu mody wyścigowej, co samemu wyścigowi. Zainteresowani tym tematem widzowie będą już wiedzieli, kto wygrał bieg, ale być może nie widzieli jeszcze kobiet w najmodniejszych sukniach. Na tym właśnie wyborze istotnych szczegółów, na „podejściu ludzkim" polegają zdolności realizatora kroniki filmowej.

Pierwszą fazą pracy realizatora kroniki filmowej jest wybranie z nowości tygodnia tych wydarzeń, o których sądzi, że są najbardziej interesujące i najlepiej nadają się do obrazowego przedstawienia. W jednej rolce kroniki zawsze można zmieścić od jednego do dziesięciu tematów. Winny one być troskliwie dobrane, tak by zainteresowały jak największą ilość widzów. Po dokonaniu wyboru tematów twórca musi zebrać grupę realizatorów — operatora, montażystę, autora tekstu i zespół dźwięku — i przedyskutować sposób, w jaki należy podejść do wybranych tematów. (W pro-

dukcji kroniki człowiek odpowiedzialny za całość nazywany jest *reżyserem-montażystą, redaktorem naczelnym*, natomiast *montażysta* dokonuje technicznego procesu montażu. My używać będziemy terminu *realizator* dla pierwszego i *montażysta* dla drugiego z nich — określeń właściwych i dla innych dziedzin filmu — aby zachować jednolitość terminologii.

Kronika filmowa winna być z góry zaplanowana w sposób możliwie najbardziej szczegółowy. Osiąga się w rezultacie oszczędność czasu i taśmy oraz pewność, że cały zespół pracuje dla osiągnięcia tego samego celu. Jeśli nie planuje się zawczasu, operator może powrócić ze zdjęć ze złym lub co najmniej niewystarczającym materiałem; montażysta będzie musiał iść na kompromis, by zmontować istniejący materiał w jakiś płynny sposób; czas — czynnik bardzo ważny — będzie zmarnowany i minie sposobność uzyskania dobrego materiału. Nie można wysłać operatora, by powtórnie nakręcił otwarcie wyścigów konnych. Oczywiście, w praktyce realizator kroniki usiłuje zgromadzić wokół siebie zespół doświadczonych operatorów, którzy już w trakcie zdjęć są w stanie wyobrazić sobie ukończony temat. Materiał, który nie został zdjęty z konkretnym przeznaczeniem, przeważnie nie przydaje się do niczego.

Od chwili gdy negatyw pojawia się w montażowni, głównym motorem działania staje się pośpiech. Niektóre sposoby oszczędzania czasu przez techników kroniki filmowej mogą być uznane za barbarzyństwo przez filmowców z innych dziedzin. Zdjęcia przegląda się i montuje w negatywie, częściowo dla oszczędności czasu, częściowo dla oszczędności kosztów kopiowania materiału, który nie zostanie użyty. Materiał oglądany jest przez realizatora i montażystę, którzy wspólnie decydują, ile metrów poświęci się poszczególnym tematom, po czym negatyw kieruje się do montażu.

Głównym zadaniem montażysty jest zmontowanie materiału w sposób możliwie płynny i podkreślenie w nim potrzebnych point. On właśnie zadecyduje, ile czasu poświęci pokazaniu widzom mody w Ascot, ile czasu będzie mówił o totalizatorze, ile wreszcie pozostawi na sam wyścig. Często nie ma czasu na opracowanie płynnych przejść między ujęciami — i będzie używał przebitek, by stworzyć złudzenie płynności. Wie on, że publiczność oglądać będzie kronikę jednocześnie z tym, co — posługując się normami filmu fabularnego — trzeba określić jako wysoce agresywną ścieżkę dźwiękową, która w wielu przypadkach z taką szybkością poniesie obrazy, iż jakiekolwiek braki płynności staną się wręcz niezauważalne.

Montażysta musi również nadać ostateczny kształt tematowi. Jest oczywiście związany chronologią zdarzeń, od której nie może zbyt odbiegać. Musi uważać na to, aby każdą sytuację przedstawiać w sposób najbardziej zwięzły i aby główny wątek zdarzeniowy otrzymał właściwą budowę dramatyczną. W ciągu siedmiu lub ośmiu minut widzowie będą oglądać pół tuzina rozmaitych, nie powiązanych ze sobą wydarzeń — trzeba więc szybko określić przejścia między nimi. Znaczną pomocą służy tutaj napis, lecz w zasadzie montażysta pozostawia początek tematu bez istotnej akcji, by dać czas komentatorowi na przygotowanie widza do tego, co nastąpi. Ustaliwszy początek tematu montażysta musi budować sekwencję w ten sposób, by rozwijała się do swego punktu kulminacyjnego. Nie ma, na przykład, nic szczególnie ciekawego w widoku konia mijającego metę przed innymi końmi, jeśli poprzednio nie widzieliśmy walki o zwycięstwo. Wiele kronik filmowych, które się ogląda, nuży właśnie z powodu braku tej szczególnej umiejętności u ich realizatorów.

Gdy obraz jest zmontowany, montażysta dźwięku dobiera odpowiednią muzykę i efekty dźwiękowe. Jeśli trzeba nagrać jakieś ważne dla tematu

efekty dźwiękowe, w zasadzie wysyła się specjalną kamerę. Jeśli nie ma dźwięków szczególnie interesujących, temat zdejmuje się na niemo, montażysta dźwięku zaś dobierze potrzebne efekty z fonoteki. Zazwyczaj nie ma potrzeby dopasowywania efektów ściśle naturalnych, ponieważ gdy dodaje się komentarz okazuje się, iż większość efektów należy nagrać bardzo cicho, aby nie zacierać słów komentatora.

Muzyka w kronice filmowej gra rolę stosunkowo niewielką. Mając do rozporządzenia bardzo krótki okres czasu montażysta dźwięku nie może zrobić wiele oprócz wybrania stosownej w nastroju muzyki ze swej fonoteki i zsynchronizowania jej z obrazem. Powinien on mieć w fonotece duży wybór nagranych fragmentów skatalogowanych pod tytułami w rodzaju: „wolna, żałobna", „dzika, afrykańska", „lekki marsz sportowy". Z nich wybierze najbardziej nadający się fragment i zmontuje go zgodnie z obrazem. Może okazać się, że potrzebne jest szczególnie silne zakończenie i trzeba tak ustawić wybrany fragment, by jego koniec wypadał na punkt kulminacyjny tematu. W zasadzie najłatwiej jest przejść z jednej taśmy dźwiękowej na drugą, gdy muzyka jest cicha, to znaczy, gdy mówi komentator.

Zdarza się, że dla podkreślenia zmieniającego się nastroju w jednym temacie kroniki można wykorzystać aż sześć taśm dźwiękowych. Funkcja muzyki w kronice jest tego rodzaju, że prymitywne jej przygotowanie — nawet gdyby go można uniknąć — zdaje egzamin. Muzyka w kronice jest po to, by współtowarzyszyć i wzmacniać nastrój tematu oraz ilustrować obraz, gdy milczy komentator. Ponieważ nagłe zmiany stopnia natężenia dźwięku są zawsze nieprzyjemne dla widzów, istotną jest rzeczą, aby mikser mógł w każdej chwili przechodzić z taśmy komentarza na taśmę muzyki — przeto pod całą rolkę winna być podłożona muzyka.

Komentarz, który pisze się w czasie dobierania efektów dźwiękowych i muzyki, informuje widzów o tym, co się dzieje na ekranie i interpretuje wydarzenia w taki sposób, jak sobie tego życzy producent. Jest to konieczne, ponieważ materiał kronikalny często ma bardzo nikłą ciągłość filmową w obrazie; kronika filmowa w o wiele większym stopniu opiera się na komentarzu niż jakikolwiek inny rodzaj filmu. Sposób mówienia i tempo komentarza są bardziej istotne dla reakcji widzów niż wszelkie inne czynniki — dlatego komentarz winien być wygłaszany w sposób bardzo urozmaicony. Póki słyszymy komentarz, mamy wrażenie, że na ekranie dzieje się bardzo wiele; komentarz stwarza napięcie, które nie pozwala na osłabienie uwagi widzów.

Wreszcie, gdy tekst już został opracowany, komentator wygłasza go w specjalnym dźwiękochłonnym pomieszczeniu i głos jego jest nagrywany jednocześnie z muzyką i efektami od razu na jedną taśmę. Podstawowa zasada opracowania dźwiękowego kroniki jest prosta: gdy słyszymy komentarz — muzyka jest ściszona, gdy komentarz milknie — efekty i muzyka stają się głośniejsze.

Spójrzmy teraz na gotowy produkt.

TEMAT Z KRONIKI PATHÉ [33]

			Dług. w m
	Napisy firmowe Pathé		
	Cięciem na:	*Rozbrzmiewa muzyka.*	
1	*Tłum przed trybunami. Doncaster. Nałożony napis: Tysiące oglądają tradycyjny bieg St. Leger. Napis znika.*	*Muzyka zmienia się — w rytmiczny, dźwięczny marsz. Muzyka zmienia się w lekką melodię o charakterze sportowym.*	2,9

[33]) Montaż N. Roper 1950; Produkcja: Pathé Newsreel.

			Dług. w m
2	*Pl. og.* z góry. Gęsty tłum patrzy na kamerę.	*Komentator.* — Ostatni bieg sezonu, St. Leger, najstarszy i najbardziej „modny" wyścig Anglii — Ascot wita piękną pogodę.	2,1
3	*Pl. og.* Ludzie krążący przed trybuną.	— Tłumy ludzi zapełniają Doncaster. Wszyscy mówią o tym —	1,44
4	*Pl. śr.* Młoda kobieta przegląda program wyścigów, rozmawia z sąsiadami.		
5	*Pl. śr.* Dżokej Johnny Longden w rozmowie z żoną.	— jak się spisze Amerykanin Johnny Longden —	1,58
6	*Pl. bl.* Johnny Longden.	— w swoim pierwszym wyścigu w Anglii.	
7	*Pl. og. z góry:* Tłum. W tle tor wyścigowy.	*Muzyka rozbrzmiewa głośniej.*	1,74
8	*Pl. bl.* Bookmacherzy.	*Muzyka.*	0,96
9	*Pl. śr.* Gracze przeglądają program wyścigu.	*Muzyka cichnie.*	0,76
10	*Pl. og.* Bomba idzie w górę.	*Komentator:* — Po raz pierwszy od wielu lat zwycięzca tegorocznych Derby nie startuje w St. Leger.	1,22
11	*Pl. og. z góry:* Tor.	— I nawet gracz nr 1 Aga Khan	1,62
12	*Pl. półśr.* Aga Khan.	— nie może wiedzieć, kto wygra. — Znany dżokej Gordon Richards, wielokrotny zwycięzca wyścigu St. Leger —	1,9
13	*Pl. og.* Gordon Richards *podchodzi do kamery do pl. śr., odchodzi w prawo.*	— jest najbardziej obstawiony, ale każdy z szesnastu uczestników ma szanse zdobycia nagrody, — Royal Forest nie startuje,	3
14	*Pl. og.* Paddock z góry, konie na paradzie.	Gordon jedzie na Krakatao —	1,02
15	*Pl. og.* Konia nr 15 prowadzą z lewa w prawo.	— zaś jego amerykański konkurent	0 86
16	*Pl. śr.* Johnny'emu Longden pomagają wsiąść.	— Johnny Longden wsiada na Mon Chatelain.	1,12
17	*Pl. og.* Johnny Longden *jedzie na kamerę. Kamera panoramuje w dół — w środku kadru* jego noga.	— Zauważcie typowo amerykański styl: krótkie strzemię. *Muzyka rozbrzmiewa głośniej.*	1,78
18	*Pl. bl.* Noga Johnny Longdena w strzemieniu.	*Muzyka.*	1,3
19	*Pl. og.* Tłum. *Ujęcie przez trybunę.*	*Muzyka.*	0,98
20	*Pl. og.* Konie na torze, przygotowania do startu.	*Muzyka.*	1,08
21	*Pl. bl.* Widzowie patrzą przez lornetki.	*Muzyka.*	1,54
22	*Pl. og.* Konie wchodzą na start, startują. *Kamera panoramuje w lewo za końmi.*	*Muzyka cichnie, zmienia się w szybką melodię w rytmie galopu. Okrzyki tłumu: „Ruszyli".* *Komentator:* — Start! Wyścig na dystansie jedna i trzy czwarte mili o największą nagrodę sezonu. Royal Empire, Musidonn i Lone Eagle prowadzą stawkę tuż po starcie —	6,64
23	*Pl. bl.* Księżniczka Małgorzata patrzy przez lornetkę.	— księżniczka Małgorzata uważnie śledzi przebieg wyścigu.	0,92

		Dług. w m
24 *Pl. og.* Grupa koni biegnie z prawa w lewo. *Kamera jedzie wzdłuż toru,* prowadząc czołową grupę.	— Stawka minęła już trzy czwarte mili, Royal Empire jeszcze prowadzi, Lone Eagle walczy z Mildmay II, Musidora ma dobre miejsce... *Muzyka rozbrzmiewa głośniej.*	5,54
25 *Pl. półśr.* Jeden z widzów.	*Muzyka.*	0,66
26 *Pl. og.* Konie zbliżają się *do kamery z prawej.* Zakręcają, gdy są tuż *przed aparatem, kamera panoramuje w prawo,* konie biegną *z lewa w prawo.*	*Komentator:* (szybciej): — Na wirażu prowadzi jeszcze Royal Empire, ale przewaga już nikła, Lone Eagle nr 15 zdobywa przestrzeń, dżokej Bill Carr powoli wysuwa się naprzód. Lone Eagle zaczyna finisz, do mety zaledwie jedna ósma mili, prowadzenie znów się zmienia —	5,9
27 *Pl. śr.* Aga Khan.	— Ridgewood wychodzi naprzód i	
28 *Pl. og. z góry.* Konie biegną z lewa w prawo. *Kamera panoramuje w prawo,* ukazuje zwycięzcę mijającego linię mety.	— dżokej Michael Beary kończy bieg o trzy długości przed Dust Devil, faworytem Agi Khana.	4,14
29 *Pl. półśr.* Aga Khan.	*Cicha muzyka przechodzi znów na sportową melodię.*	1,3
30 *Pl. og. z góry.* Michaela Beary prowadzą na podium zwycięzców, Beary zsiada z konia.	Sukces Ridgewood jest triumfem weterana dżokejów, Michaela Beary. — Ukrywa on swój wiek, ale znawcy twierdzą, że —	2,46
31 *Pl. bl.* Łeb. zwycięskiego konia.	— jest o pół wieku starszy od swego konia. Żali się tylko jeden z bookmacherów —	2,16
32 *Pl. og. z góry.* Bookmacherzy wypłacają wygrane.	— zakłady stały sto do siedmiu i niektórzy gracze triumfują.	1,84
33 *Pl. og.* Tłum.	*Muzyka cichnie.*	1,68
24 *Tytuł następnego tematu..*		

Pierwsze cztery ujęcia tej sekwencji po prostu określają sytuację i dają komentatorowi czas na przygotowanie widzów do tego, co nastąpi. Muzyka przy napisie czołowym głośna (by zwrócić uwagę widzów) zanika pod komentarzem i zmienia się w lekką muzykę ilustracyjną, harmonizującą z przyjemnym nastrojem popołudniowego wyścigu.

Ujęcia Johnny Longdena (5,6) wnoszą pierwsze szczegóły. Obecność czołowego dżokeja Ameryki interesuje entuzjastów wyścigów i służy dodatkowo do pokazania, że wyścig się jeszcze nie zaczął — dżokej jest w normalnym ubraniu.

Scena została przygotowana: wiemy, że jesteśmy na torze wyścigowym, że wyścig się jeszcze nie zaczął i przedstawiono nam jedną z osób, które później zobaczymy w działaniu.

W uj. 7 po raz pierwszy widzimy tor, co zapowiada bliski początek wyścigu.

Przy podnoszeniu bomby do góry (10) jesteśmy już chwilę przed startem i instynktownie spoglądamy na tor (11).

Widzimy teraz krótko Agę Khana (ciekawa osobistość, która jest zawsze interesująca), Gordona Richardsa i Johnny Longdena w krótkich ujęciach (12 — 18), ale akcja posuwa się naprzód — widzimy teraz paddock i dosiadanie koni.

Podkreślamy interesujący szczegół w stylu jazdy Johnny Longdena (uj. 18) i widzimy teraz, dlaczego trzeba było wcześniej zwrócić uwagę na jego obecność: gdyby widzowie nie widzieli go uprzednio, potrzebna byłaby teraz dłuższa dygresja, która nie byłaby na miejscu, gdy ma się właśnie zacząć wyścig.

Ujęcie 20 jeszcze bardziej zbliża nas do startu, konie są już na torze. Przebitka tłumu (uj. 19) była konieczna, by zaznaczyć upływ czasu na przejście koni z paddocku na tor.

W podobny sposób znów przechodzimy na tłum (uj. 21), by gładko powrócić na ujęcie startujących koni (uj. 22). Dwa ujęcia widzów (uj. 19 i 21) pokazują nam także napięcie przed startem, podbudowują efekt gwałtownego wzrostu zainteresowania z chwilą rozpoczęcia wyścigu.

Z tej samej przyczyny w ostatnich paru ujęciach nie było komentarza, gdy znów go słyszymy od nagłego: „Start!" uczucie wzrastającego napięcia i zainteresowania początkiem biegu dochodzi do nas silniej niż można by to było osiągnąć, gdybyśmy cały czas słyszeli komentarz.

Wyścig pokazany jest zaledwie w czterech ujęciach (22, 24, 26, 28), wszystkie o wiele dłuższe niż jakiekolwiek z ujęć widzianych uprzednio. Wyścig jest w toku, same ujęcia zawierają wiele akcji, nie ma już potrzeby montowania ich w krótkich odcinkach, są przecież uzasadnieniem całego tematu, można je wyczerpująco pokazać. Komentarz pomaga stwarzać napięcie, komentator mówi szybko, z podnieceniem w głosie. Muzyka zmieniła się w szybki rytm galopu i gdy rozbrzmiewa bez komentarza (uj. 25), podkreśla w akcji rytm ruchów koni.

Cztery ujęcia wyścigu połączone są przebitkami tłumu i poszczególnych widzów (uj. 23, 25, 27), ponieważ trzeba zaznaczyć upływ czasu między poszczególnymi stadiami wyścigu. W uj. 24 na przykład, konie biegną z prawa w lewo, w uj. 26 w odwrotnym kierunku. Sklejenie tych dwu ujęć bezpośrednio ze sobą byłoby dla widza nieprzyjemne, przejście przez Agę Khana (uj. 25) jest płynne.

Przykryta komentarzem w uj. 29 muzyka zmienia się znów na bardziej spokojną. Wyścig już się skończył, pokazujemy zwycięskiego dżokeja i konia, po żarcie o bookmacherach temat kończy się zdjęciem rozchodzących się tłumów.

Przykład ten dotyczy jednego z najczęściej chyba spotykanych tematów kroniki. Zawiera on jednak w sobie problemy typowe dla niemal wszystkich prostych tematów kronikalnych. Cała sekwencja oparta jest na pokazaniu pozornie przypadkowych fragmentów wyścigu, na skonstruowaniu z nich logicznego wydarzenia. Nie ma znaczenia fakt, że zdjęcie Agi Khana (12) dokonane zostało o trzy biegi wcześniej; nie ma znaczenia fakt, że przecież wiele dzieje się między przybyciem dżokejów (5, 6) a samym wyścigiem. Głównym zadaniem jest — jak najszybciej opowiedzieć wydarzenie; analiza szczegółów sekwencji ukazuje nam, że wszystko zostało temu celowi w zupełności podporządkowane.

Przed początkiem wyścigu *nie dzieje się* właściwie nic interesującego; by temat był ciekawy, żadne z ujęć ne trwa dłużej niż sześć sekund, większość — zaledwie dwie czy trzy. Stałe odchodzenie od głównej akcji ma na celu, jak to już powiedzieliśmy, stworzenie płynności tematu; jest ono jednak dobre także z filmowego punktu widzenia, ponieważ przebitki, z reguły bardzo krótkie, nadają całemu tematowi zrywany rytm, który pomaga w ożywieniu i uatrakcyjnieniu sekwencji. Ścieżka dźwiękowa jest stale wykorzystywana i grzmi o wiele głośniej niż przy filmach innego typu.

Komentarz prócz opisywania i interpretacji obrazu poprzez swój rytm przekazuje także wielki pośpiech.

Sekwencja biegu St. Leger, którą cytowaliśmy, jest typowym przykładem aktualnych wydarzeń, które same w sobie zawierają jakieś napięcie. Nie wszystkie tematy są równie proste. Może zdarzyć się, iż trzeba sfilmować wydarzenie, nie posiadające własnej dramaturgii, które należy ukazać w sposób bardziej subiektywny. Główne wydarzenie może być proste i krótkie, nie wystarczające dla zbudowania całego tematu. W takim przypadku realizator winien zdobyć dodatkowy materiał, który ukazany w związku z głównym wydarzeniem pozwoli stworzyć interesujący temat. W zasadzie ten sam problem stoi zawsze przed reżyserem dokumentarnego reportażu: jak pokazać niezbyt ciekawy fakt w sposób najbardziej atrakcyjny.

Rozpatrzmy przykład. Niedawno ukazała się w prasie wiadomość o jakimś walijskim budowniczym, który wynajął helikopter do transportu cementu w niedostępnym rejonie gór Walii, gdzie remontował jakąś uszkodzoną tamę. Temat sam w sobie niezbyt porywający. Najbardziej interesującym szczegółem był udział helikoptera. Ponieważ jednak w ubiegłych wydaniach kroniki było dużo tematów o helikopterach, ich wartość jako nowości zmniejszała się. By ominąć tę trudność, wysłano operatora z dokładnymi instrukcjami, w jaki sposób obudować zasadnicze wydarzenie. Trzeba było raczej zająć się uzasadnieniem użycia helikoptera i jego użytecznością w codziennej pracy niż ukazaniem nowości i dziwności samego lotu. Zgodnie z tym dokonano zdjęć gór Walii i pustkowi tego regionu, osoby idącej wąską ścieżką i samej ścieżynki, pasterza — o całe mile od zamieszkałych okręgów — obserwującego z zadziwieniem lot helikoptera, uszkodzeń tamy i wreszcie zdjęć budowniczego rozmawiającego o pracy z robotnikami.

Wszystkie te zdjęcia zostały zmontowane w sekwencję łącznie z ujęciami helikoptera opuszczającego worki z cementem na stok górski bez lądowania. By nadać sens i znaczenie tej operacji, zbudowano całą opowieść, a komentarz został napisany tak, by to podkreślić. Widzowie ujrzeli interesującą aktualność zawierającą konkretną akcję osnutą wokół zasadniczego wydarzenia.

Musimy także wspomnieć o innym jeszcze typie kroniki filmowej. Wydaje się, że jeśli kronika ma wytrzymać konkurencję szybszej w działaniu obsługi aktualności za pomocą telewizji, musi zmienić swój styl i inaczej podchodzić do wydarzeń. Podejście do wydarzeń bardziej interpretacyjne od obecnie stosowanej prostej techniki sprawozdawczej to konieczność, która będzie musiała być uwzględniana w przyszłości. Niezmiernie krótki czas projekcji, jaki można obecnie uzyskać dla kroniki, zaledwie wystarczy na pokazanie wszystkich nowości i nie ma mowy o ich szczegółowej interpretacji. Przy rzadkich tylko okazjach, gdy umiera sławny człowiek lub czci się minione już wydarzenie, twórca kroniki przygotowuje analityczny przegląd minionych wypadków. Dla tego celu każda wytwórnia kroniki stale rozszerza filmotekę materiałów archiwalnych, w której w ciągu krótkiego czasu można znaleźć potrzebne fragmenty. Problemy stające przed montażystą przy przedsięwzięciach tego rodzaju są jednak podobne do tych, które dotyczą twórców filmów montażowych i dokumentarnych — sprawy te omówiliśmy w innych rozdziałach.

Porównując rolę montażysty kroniki i filmu fabularnego widzimy, że różnica między nimi rodzi się stąd, że pracują w różnych warunkach i dla innych celów.

Montażysta kroniki pracuje z daną ilością taśmy, do której nie może niczego dodać, ponieważ duble nie istnieją. Nie ma on czasu na przygotowanie surowego montażu, by raz jeszcze móc przejrzeć materiał do dyskusji z towarzyszami pracy. Głównymi jego walorami są: szybkość własnego osądu, zdolność improwizacji i pokrywanie niedostatków materiału — a więc prawdziwa znajomość *techniki* montażu. Nie ma on zbyt wielkiego pola do popisu, jeśli chodzi o interpretację artystyczną — tej kronika nie potrzebuje. W tym sensie praca montażysty w filmie dokumentarnym lub fabularnym jest trudniejsza: wymaga ona, obok znajomości techniki montażu, subtelniejszego zrozumienia i *wydobycia* najmniejszych odcieni znaczeniowych w nietkniętych nożyczkami ujęciach. Stwierdzenie to nie ma na celu umniejszania trudności czy też ważności pracy montażysty kroniki filmowej — ukazuje po prostu różnice w funkcjach.

Podobnie jak nie oczekujemy pięknego poematu na szpaltach porannego dziennika — tak samo od kroniki filmowej nie spodziewamy się subtelnej, estetycznej interpretacji wydarzeń. Montaż służy tam do ukazania najbardziej istotnych, interesujących rzeczy i takich komentarzy do wydarzeń, które skrócą jeszcze opowieść i uczynią ją bardziej interesującą — często o wiele bardziej interesującą niż samo wydarzenie w rzeczywistości.

Obejrzenie, na przykład, zawodów bokserskich wraz z długimi okresami przygotowań, gdy nic się nie dzieje, i porównanie ich z napięciem walki, ukazanej w kronice, zmusi nas do właściwej oceny skuteczności techniki montażowej, podporządkowanej całkowicie celowi, jakiemu służy.

13. FILM MONTAŻOWY

Przekonany jestem (i kiedyś zamierzam przeprowadzić tego rodzaju eksperyment), że wziąwszy pół tuzina dowolnych ujęć różnej treści i rodzaju można je ze sobą zestawiać dowolną ilość razy w taki sposób, iż związane odpowiednio komentarzem nabiorą sensu filmowego.[34]

Twórca filmu montażowego czyni te eksperymentalne założenia praktyczną metodą produkcji. Pracując w oparciu o zdjęcia kronikalne i inny materiał — nie kręcony ani według scenopisu, ani w żadnym określonym z góry przez twórcę celu — jest on w stanie stworzyć film o logicznie rozwijającej się, płynnej ciągłości. Pozbawiony korzyści filmowania według scenopisu, pozbawiony możliwości prowadzenia aktora i wykorzystania zdjęć nakręconych montażowo — twórca takich filmów pomaga sobie tylko własną znajomością montażu i zdolnością wyzyskania ogromnej, sugestywnej siły komentarza.

Produkcja filmów montażowych możliwa jest dzięki systematycznemu przechowywaniu zdjęć kronikalnych i dokumentarnych. Jest to obecnie ogólnie przyjęte w większości wytwórni kronik i narodowych archiwów filmowych. Najwcześniejsze filmy montażowe oparte na materiale kronikalnym powstały w Anglii z różnorodnego materiału z okresu wojny 1914 do 1918. Możliwości, które niesie ze sobą ta metoda, zostały w międzyczasie zrozumiane w wielu krajach. Radziecki reżyser Dżiga Wiertow eksperymentował w zakresie tego gatunku filmowego już w roku 1923 (*Kino-Prawda, Kalendarz filmowy*) i te wczesne swoje eksperymenty uzupełniał bardziej ambitnymi próbami we wczesnym okresie filmu dźwiękowego (*Entuzjazm — 1931, Trzy pieśni o Leninie — 1934*). Amerykanie rozwinęli swój własny, jędrny i polemiczny styl filmu montażowego, począwszy od

[34]) Uwagi Petera Baylisa.

wczesnych sukcesów, takich jak *Krzyk świata* („Cry of the World") Louis de Rochemonta (1932) i *Oto Ameryka* („This is America") Seldesa i Ullmana (1933) i osiągnęli najwyższy szczebel rozwoju w serii filmów *Marsz czasu* („March of Time") i w realizowanej w okresie wojny serii filmów Franka Capry *Dlaczego walczymy?* („Why We Fight?"). Niemcy tą samą metodą wyprodukowali dokumentarne filmy propagandowe *Chrzest ogniowy* („*Die Feuertaufe*" — 1939) i *Zwycięstwo na Zachodzie* („Der Sieg am Westen " — 1941).

Powodzenie tych filmów świadczy o ogromnych możliwościach filmu montażowego jako środka dramatyzacji zdjęć o charakterze bezpośrednio historycznym. W kompetentnych i sumiennych rękach faktyczny, bezpośrednio zdjęty materiał może zostać udramatyzowany i zmontowany jako wierne odbicie minionych zdarzeń. Trzeba jednak podkreślić, że autentyczność oryginalnego materiału nie gwarantuje jeszcze prawdziwości filmu w jego ostatecznej postaci; w procesie dramatyzacji ujęć kronikalnych przez montaż i komentarz ujęciom mniej lub bardziej pozbawionym znaczenia nadać można nowe treści. Metoda ta może więc być użyta do fałszowania zdarzeń historycznych, gdyż właściwe swoje znaczenie wszystkie ujęcia uzyskują dopiero w procesie selekcji i montażu.

Uderzającego przykładu możliwości nadużywania metody filmu montażowego dostarczają niektóre hitlerowskie filmy propagandowe. Na przykład *Zwycięstwo na Zachodzie* zawiera niektóre ujęcia użyte także w trzecim z serii filmów Capry *Dlaczego walczymy* — *Dziel i panuj* („Divide and Conquer" — 1943). Podczas gdy w filmie hitlerowskim komentarz wyraża radość z widoku nieszczęśliwych ofiar, a ujęcia przedstawiające francuskich uciekinierów stają się symbolem totalnego zwycięstwa armii niemieckiej — te same ujęcia użyte w *Dziel i panuj* ilustrują pełną współczucia i bólu relację z kapitulacji Francji. Jeżeli film montażowy ma dawać zgodny z prawdą obraz swego tematu, najbardziej istotne staje się założenie, iż jego twórcy do swego dzieła podejdą uczciwie.

Możliwości filmów montażowych są z konieczności ograniczone materiałem, który jest osiągalny; nie jest, oczywiście, rzeczą możliwą realizacja tą metodą filmów fabularnych, osnutych wokół losów jakiejś grupy ludzkiej. Z drugiej zaś strony można tą metodą tworzyć filmy dokumentarne, według określenia Baylisa — „o szerokim oddechu" — jak tego dowiedli między innymi twórcy filmów *Prawdziwa chwała* („The True Glory") i *Zwycięstwo w pustyni* („Desert Victory"). Filmy te dały pełny obraz bardzo skomplikowanych tematów i z punktu widzenia zamierzeń twórców winny być porównywane z filmami traktującymi podobne tematy, zdejmowanymi według scenopisu.

> Dyskutować o filmie montażowym znaczy dyskutować o filmie dokumentarnym „o szerokim oddechu" w ogóle. Czy materiał był szukany i został odnaleziony, czy też został określony w scenopisie i jest zdjęty — to doprawdy nie najważniejsze. Przypadkowo zaś metoda taka, metoda filmu montażowego, prowadzi do istoty techniki montażu — istoty aktualnej od najwcześniejszych dni istnienia filmu — do sztuki opowiadania przy pomocy obrazów i to opowiadania nie historii jakiejś szczuplej garstki ludzi, lecz historii ludzi w społeczeństwie lub ludzi jako narodu.[35])

Pierwszym zadaniem twórcy filmu montażowego jest przejrzeć cały dostępny materiał i wybrać zeń ujęcia, które mogą stać się do czegoś przydatne. Zbierając taki materiał, twórca powinien mieć już ogólny zarys przyszłego filmu, jeśli nie chce się utopić w tysiącach metrów zbytecznego

[35]) Uwagi Petera Baylisa.

materiału, który utrudni mu realizację ostatecznego zadania i spowoduje nadmierne podrożenie prac laboratoryjnych.

Po pierwszej selekcji każde ujęcie należy szczegółowo rozpatrzyć i zdać sobie sprawę z jego istotnej filmowej treści. Gdy się czyta takie zdanie po raz pierwszy, wydać się ono może nieco dziwne — czyż treścią filmową ujęcia przedstawiającego dom nie jest tylko — dom? Otóż treścią filmową takiego ujęcia może być tylko dom, ale z drugiej strony może być ono symbolem dostatku lub nędzy, zależnie od stanu i wyglądu domu. Główną treścią filmową takiego ujęcia może nie być dom, lecz określenie pory roku — zależnie od tego, czy dom jest zdjęty w śniegu, czy w słońcu. Jest to prosty przykład, lecz wystarczy, by określić zasadę, którą należy przyjąć. Im głębsza jest treść filmowa danego ujęcia, tym trudniej ją odczuć i dlatego też tym trudniej jest twórcy umieścić takie ujęcie w najwłaściwszym miejscu. Robiąc filmy montażowe o charakterze historycznym nieraz miałem do czynienia z ujęciami „wałęsającymi się" przez cały czas produkcji — bo choć byłem w pełni świadom, że ujęcia te „mają w sobie coś", przez długi nieraz czas nie mogłem zdać sobie sprawy, *czym* właściwie jest to „coś".

Na koniec, jak przy układaniu ostatniego klocka łamigłówki, każde ujęcie znajduje się właśnie w takim miejscu, gdzie jego filmowa treść najbardziej da się odczuć. Podobieństwo do łamigłówki uderza mnie zawsze, gdy pracuję nad takim filmem — bo zakładając, iż reżyser mądrze dokonał pierwszej selekcji, zdumieć się nieraz można, jak niewiele materiału pozostaje do realizacji filmu.[36])

Problem umieszczenia ujęcia w takim kontekście, gdzie jego treść filmowa będzie najbardziej wyrazista, jest podstawowym problemem stojącym przed twórcą filmów montażowych. Znaczenie ujęcia zawsze w poważnym stopniu zależy od kontekstu i często można je zmienić, by otrzymać pożądany efekt. Na przykład: jeśli ujęcie domu, o którym wspominaliśmy, pokazane będzie w sekwencji atakującej zbytek i marnotrawstwo ludzi bogatych, w sposób całkowicie naturalny dom będzie symbolizować zamożność i zapewne wzbudzi u widzów uczucie niechęci; z drugiej strony, gdyby dom został pokazany jako przykład jakiegoś szczególnego stylu architektonicznego, poprzedzony i otoczony innymi takimi przykładami — poprzednie znaczenie emocjonalne tego samego ujęcia nigdy nie powstanie.

Korzystać jednak należy z możliwości tego rodzaju z wyjątkową troską i ostrożnością. Z faktu, że ujęcie domu uzyskuje część swego znaczenia za pośrednictwem kontekstu nie należy wyciągać wniosku, iż każde dowolne ujęcie równie dobrze nada się do tego celu. Jeśli chce się osiągnąć bezsporny, jasny efekt, należy wybrać ujęcie najbardziej do tego przydatne. Bez wątpienia, cykl ujęć tworzących jakąś sekwencję tylko ze względu na swą treść może, opatrzony odpowiednim komentarzem, nabrać jakiegoś znaczenia, ale w precyzji wyboru tego właśnie najbardziej właściwego ujęcia zawiera się umiejętność twórcy filmów montażowych. Takie ujęcie domu, które samo w sobie symbolizuje zamożność, będzie pasowało bardziej do sekwencji potępiającej próżniactwo bogaczy niż ujęcie, które zdobywa swe znaczenie z kontekstu. „Zamożny" dom doda coś do ogólnego efektu, podczas gdy inne nabiorą znaczenia tylko dzięki skojarzeniu.

Gdy reżyser dokonał już pierwszej selekcji, winien próbować ustawić cały swój materiał mniej więcej we właściwej kolejności. Gdy już to zrobiono, do pracy włącza się autor komentarza — i dalszy ciąg produkcji winien odbywać się w ścisłej z nim współpracy. Nastrój filmu montażowego opiera się w dużym stopniu na tym, co mówi komentator i na tym, jak to mówi. Tylko najściślejsza współpraca między autorem tekstu i reżyserem może doprowadzić do właściwego rezultatu. Na przykład — cykl luksusowo wyglądających domów może, jak już widzieliśmy, być użyty

[36]) Uwagi Petera Baylisa.

do ataku przeciw bogaczom; w równym stopniu, przy pewnej wyobraźni, można tych samych obrazów użyć do usprawiedliwienia tych „dawnych, dobrych czasów", gdy bogactwo miało jeszcze jakiś czar i godność idącą w parze z dużą odpowiedzialnością. Nastrój u widzów w obu wypadkach będzie krańcowo odmienny.

Niesłuszną byłoby rzeczą wnioskować z tego, iż ten sam cykl obrazów oddziaływałby w obu sekwencjach równie mocno. Ujęcia muszą mieć w sobie coś widocznego o szczególnym znaczeniu emocjonalnym, co nie może wywołać również mocnego wrażenia w obu przypadkach. Tak więc, choć słowa komentatora są istotne dla wywołania pożądanego oddźwięku, nie mogą czynić tego skutecznie, gdy nie harmonizują z obrazem. Jak to wygląda w praktyce, zobaczymy nieco później.

Dalszym uzasadnieniem ścisłej współpracy między reżyserem i autorem tekstu jest pomoc, której autor tekstu nieraz może udzielić reżyserowi. Kontrola ciągłości obrazu i właściwego rytmu, którą w filmie fabularnym w pewnym stopniu uzyskuje się przez odpowiednie rozmieszczenie zaciemnień i przenikań, może być w tym przypadku zastąpiona zwykłą wzmianką w komentarzu.

Ciągłość w wizualnym sensie filmu fabularnego w filmie montażowym praktycznie nie istnieje. Stwierdzając w komentarzu „...a w rok później" można po prostu przejść do ujęcia roku następnego. Przenikanie lub zaciemnienie w takich wypadkach jest niepotrzebne. Często mając do czynienia z materiałem archiwalnym o długości lub jakości niewystarczającej dla przejścia optycznego, zmuszony byłem obejść się bez niego — aby na koniec przekonać się, że przenikanie lub zaciemnienie byłyby marnotrawstwem czasu. W filmach tego typu pojęcie czasu filmu fabularnego po prostu nie istnieje. Sposób sformułowania zdania, zwrot w komentarzu może niewiele znaczącą grupę ujęć przetworzyć w płynną sekwencję o dużej sile wyrazu.[37])

W tym okresie produkcji powstaje konieczność dokonania wielu przesunięć w celu pogodzenia obrazu z intencjami komentarza. Zanim komentarz zostanie nagrany, oba te elementy winny być zharmonizowane.

Autor tekstu ogląda ułożony według kolejności materiał i to sugeruje mu sposób jego skomentowania: tak rodzi się charakter komentarza. Uważnie obserwując poszczególne ujęcia, autor tekstu pisze komentarz. Pointy rodzące się w czasie pisania zostają poparte włączeniem dodatkowych materiałów, podcinaniem ujęć już wybranych i ich przegrupowywaniem dla wzmocnienia ostatecznego efektu. Gdy i to jest zrobione, nagrywa się komentarz i według niego ostatecznie montuje obraz. Stadium końcowe jest w zasadzie sprawą skracania i wydłużania poszczególnych ujęć o kilka czy kilkanaście klatek; jest to, jak się przekonamy z przykładów niżej omówionych, czynność bardzo istotna.

Oto sekwencja, ukazująca w jaki sposób zastosowano metodę filmu montażowego do prostego fragmentu o charakterze opisowym.

SPOKOJNE LATA[38])

Fragment aktu II

Film jest montażem zdjęć kronikalnych, ukazującym okres międzywojenny. Cytowany fragment poprzedzają ujęcia burzliwych wydarzeń, zachodzących w Rosji, Włoszech i Niemczech w roku 1921. Komentarz podstawowy (czyta Emlyn Williams) jest zarówno w treści, jak i w interpretacji powściągliwy, choć zabarwiony współczuciem. Kontrastowo, komentarz mówiony cockneyem (James Hayter) jest efektowany.

---

[37]) Uwagi Petera Baylisa.

[38]) „The Peaceful Years". Reżyseria i montaż: Peter Baylis. Scenariusz: Jack Howells. Produkcja: Associated British Pathe 1948.

			Dług. w m
1	*Pl. og.* Mówca stoi na trybunie po prawej stronie, przemawia do tłumu na Trafalgar Square. *Kamera wolno — panoramuje w lewo* po słuchającym tłumie.	*Odgłosy tłumu.* Komentarz podstawowy: I w zwycięskiej Anglii wydarzenia ekonomiczne udowadniały, że w nowoczesnej wojnie cierpienia są udziałem zarówno zwyciężonego, jak i zwycięzcy. *Cockney.* — Wielu, oczywiście, miało na to lekarstwo. Cała bieda w tym, że były to różne lekarstwa. — Wyższe pensje!	8,34
2	*Pl. og.* Inny mówca, po lewej stronie przemawiający do dużego tłumu.	— Niższe pensje! — Dłuższy czas pracy! — Krótszy czas pracy!	1,18
3	*Pl. og. z góry.* Pchający się tłum. Dwaj mężczyźni na czele trzymają sztandar.	— Jednego tylko można było być pewnym	1.58
4	Opustoszała parowozownia.	— strajków. — Wszystkie pociągi stanęły. *Odgłosy tłumu cichną.*	1,82
5	*Pl. og.* Ludzie czekają przed dworcem. Mężczyzna z rękami w kieszeniach przechodzi powoli z prawej do lewej.	*Wchodzi cicha muzyka.* — Ludzie godzinami czekali na dworcach.	2
6	*P. og.* Autobus. Ogonek ludzi stoi w lewo. *Kamera powoli jedzie* wzdłuż długiego ogonka. *Przed kamerą* przejeżdżają taksówki.	— Do autobusu nie dostaniesz się za żadną forsę, próbowałem. No, i śliczniutki do nich ogonek!	7,14
7	*Pl. bl.* Obnosiciel reklam niesie plakat linii lotniczych.	— Zapraszali cię, a jakże, do samolotu.	1,38
8	*Pl. og.* Samochód, w tle samolot. Trzej mężczyźni wysiadają z samochodu, wsiadają do samolotu, za nimi włazi pies.	— Ale mnie samoloty nie odpowiadają — sądząc z ich wyglądu nie odpowiadają nikomu. W każdym razie nigdy nie chciałem wyjeżdżać dalej niż do Brixton.	5,58
9	Tył ciężarówki. Policjant pomaga ludziom wsiadać.	— Wreszcie, jako ukoronowanie wszystkiego, stanęły autobusy —	1,98
10	*Pl. og.* Ciężarówka pełna ludzi.	— i trzeba było jeździć ciężarówkami.	0,9
11	*Pl. og.* Tył ciężarówki, ludzie wchodzą do niej po schodkach.	— Wiatr wiał —	0,72
12	*Pl. og.* Tył ciężarówki odjeżdża *od kamery*. W tle dworzec Golders Green.	— od Golders Green aż do Old Kent Road.	1,82
13	*Pl. og.* Opuszczone doki. *Kamera powoli panoramuje w lewo.*	— Potem w Liverpoolu porzucili pracę dokerzy.	2,48
14	*Pl. og.* Ludzie stoją przed zamkniętymi sklepami. *Kamerę mija* powóz zaprzężony w konia.	— Sklepy zamknięto, rząd wezwał wojsko.	2
15	*Pl. og.* Dwu żołnierzy *tyłem do kamery* obserwuje tłum.	— Sprawa zaczyna wyglądać brzydko.	1,98
16	*Pl. og.* Czołgi i samochody wojskowe. Na pierwszym planie dwaj żołnierze oparci o poręcz, *tyłem do kamery.*	— A przecież nawet bez strajków było dosyć ludzi, którzy nic nie robili.	4,96
17	*Duży napis: 1.750.000 bezrobotnych.*	*Na słowach „...nic nie robili" muzyka nagle rozbrzmiewa głośniej.*	

Ujęcia tej sekwencji mają mniej więcej podobny charakter, co poważnie upraszcza montaż; ukazują one różne aspekty wyglądu kraju i zmontowane zostały tak, by przekazać atmosferę tego okresu. Pierwsze trzy ujęcia od razu określają, że ludzie nie mają pracy. Ujęcie 1 jest dosyć długie i mogłoby wystarczyć dla tego celu, lecz uj. 2 i 3 włączone zostały z określonego powodu.

Po napisaniu komentarza uderzyło nas, że *Wyższe pensje! — Niższe pensje! — Dłuższy czas pracy! — Krótszy czas pracy!* — wymagają ujęć dla ich zróżnicowania; włączono i zmontowano je w określonym rytmie. Montaż pierwszych trzech ujęć był mniej więcej taki: *Wyższe pensje!* wchodzi na zakończenie uj. 1, przechodzimy na uj. 2 na słowach: *Niższe pensje!, Dłuższy czas pracy!* wchodzi na zakończenie uj. 2 i znów przechodzimy na uj. 3 na słowach: *Krótszy czas pracy!* Wydaje się to sprawą elementarną, lecz zwracanie troskliwej uwagi na wszystkie tego rodzaju szczegóły stanowi o różnicy między bezwładnym ukazaniem problemu a jasną, płynnie stylizowaną ciągłością filmową.[39])

Jest to prosty przykład ścisłej współpracy między autorem tekstu i montażystą, która jest niezbędna dla osiągnięcia określonych efektów. Określenie długości ujęć dodaje mocy słowom komentarza, jak gdyby akcentując je. Podobną precyzję przy nadaniu filmowi ostatecznego kształtu osiągnięto w całej tej sekwencji dzięki ścisłemu zsynchronizowaniu obrazu z odpowiednimi słowami komentarza. Pozornie tylko łatwa do uzyskania ciągłość filmowa została osiągnięta przez nieskomplikowany opisowy komentarz, który jest świadectwem wysokich umiejętności montażowych i pisarskich autora.

Komentarz nie ogranicza się do opisywania faktów. Tworzy on nastrój: zdarzenia przedstawiane są z punktu widzenia obserwatora z Cockney, który jasno określa swój stosunek do sytuacji.

Obiektywny komentarz, wyraźny minorowy nastrój wszystkich tych ujęć byłby nudny i dla mnie — nieprawdziwy. Brakło by w nim jednego ważnego czynnika: beztroskiego, naturalnego nastroju zwykłych ludzi w czasie tego rodzaju kryzysów. Czuliśmy, że da to nam komentarz w „cockneyu". Na przykład plakat reklamowy linii lotniczych i sam samolot to pozornie materiał różniący się od reszty, nie pasujący do strajku w transporcie. (Uj. 7 i 8 zostały zapewne nakręcone już po strajku. Wspólnie jednak przedstawiały sprawę ważną dla tego okresu i chcieliśmy ich użyć.) Oczywiście mogliśmy materiał ten ukazać po prostu jako dowód postępu w lotnictwie — ale to nie zgadzałoby się z nastrojem całej sekwencji. Użyliśmy więc tych ujęć, by ukazać ironiczny punkt widzenia zwykłego człowieka w czasie kryzysu — „Zapraszali cię, a jakże, do samolotu. Ale mnie samoloty nie odpowiadają" — spointowany naturalnym mechanizmem obronnym „cockneya" — humorem. „Sądząc z ich wyglądu, nie odpowiadają nikomu."[40])

Cała ta sekwencja wprowadza nas w zagadnienia bezrobocia w owym okresie i stawia przed nami problem — jak uświadomić tę sprawę widzom w sposób najbardziej mocny. Wreszcie dramatyczna informacja — 1 750 000 BEZROBOTNYCH — zasygnalizowana została za pomocą wypowiedzianych uprzednio prostych słów komentarza i nagłego crescendo muzyki. Nagłe cięcie na napis i odpowiednia podbudowa w dźwięku powodują, iż daje to efekt o wiele silniejszy, niż gdyby słowa te znalazły się w komentarzu.

Ta prosta sekwencja o charakterze opisowym jest montażowo nieskomplikowana, celem jej jest stworzenie płynnej, naturalnej ciągłości filmowej i nadanie jej znaczenia emocjonalnego poprzez zharmonizowanie obrazu i komentarza. Bardziej skomplikowane efekty można osiągnąć w filmach montażowych, budując poszczególne sekwencje na pewnego rodzaju „akcji", która nadaje sekwencji własną dramaturgię.

[39]) Uwagi Jacka Howellsa.
[40]) jak wyżej.

SPOKOJNE LATA [41])

Fragment aktu IV

Cytowana sekwencja poprzedzona jest ujęciami Clyde, Jarrow i Walii Południowej, gdzie w 1931 roku było największe bezrobocie, oraz zdjęciami masowej demonstracji. Każda kwestia komentarza mówiona jest miejscowym dialektem. Dla kontrastu James Hayter kontynuuje cockney.

			Dług. w m.
1	*Pl. og.* Brama w domu Downing Street 10.	*Zanikają odgłosy tłumu.* *Komentator* (cockney): — Pod numerem dziesiątym — — wszystko w ogródku pięknie wyglądało.	1,8
2	*Pl. og.* Pięciu ministrów po schodkach schodzi do ogrodu.		1,86
3	*Pl. og.* Grupa ministrów w ogrodzie. Częstują się cygarami, uśmiechnięci rozmawiają.	— W nowym rządzie są razem socjaliści i konserwatyści. Piękny to widok, skosztowaliśmy ich oddzielnie —	3,1
4	*Pl. śr.* Ramsay Mc Donald pali, rozmawia z kimś.	— pozostało tylko zmieszać ich w jednym garnku.	1,86
5	Grupa ministrów pozuje do fotografii.	— Tę mieszankę nazwano rządem narodowym. A pamiętajcie, że wielu z nas nie wiedziało, co to takiego rząd narodowy.	2,86
6	*Pl. og.* z góry na mównicę, skąd Baldwin przemawia na wiecu.	*Baldwin* (głos roznosi się w przestrzeni hali): — Rząd narodowy to wielki ideał... *Baldwin mówi dalej, głos jego ustępuje Gracie Fields, śpiewającej „Patrzę na dobrą rzeczy stronę”...*	
7	Rozpoczyna się krótka sekwencja ludzi wypoczywających na plaży w Brighton itp.		

Prostota i oddziaływanie dwu ironicznych punktów w tej sekwencji świadczy o dużej umiejętności montażu. Ponieważ jest zupełnie jasne, co miał znaczyć ten fragment, pożyteczne będzie rozważyć, w jaki sposób uzyskano ten pozornie łatwy do osiągnięcia efekt.

Montażysta zawiadomił mnie, że znalazł synchroniczne przemówienie Baldwina na wiecu. Po przesłuchaniu zdecydowałem, że ten materiał ma „coś w sobie”. W pompatycznej intonacji pierwszego zdania *„Rząd narodowy to wielki ideał”...* „ujrzałem możliwości zabawnego, ironicznego wykorzystania tego materiału, jeśli zostanie on umieszczony w odpowiednim miejscu. Zacząłem myśleć najpierw niejako od tyłu, potem w porządku ekranowym, mniej więcej tak:

1. Szkot gorzko komentuje warunki w Clyde.
2. Głos kobiecy podejmuje — równie gorzko i sucho — warunki w Jarrow.
3. Włącza się Walijczyk, z typowym walijskim filozoficznym humorem omawia warunki w Walii Południowej i kończy tak: — „Zaczęliśmy marsz do Londynu”. Czemu nie? Co innego mogliśmy zrobić? Gdy i ja ruszyłem, dotarliśmy do Hyde Parku i już ani kroku dalej. (Ujęcia demonstrujących w Hyde Parku przeniosły nas także filmowo do Londynu.) Okazało się, że rząd ustąpił.
4. Potem wchodzi cytowany wyżej fragment.

Podkreślić chcę, że ten gag potrzebował obszernej podbudowy; w podbudowie zaś powinno się znaleźć coś, co jest samo w sobie warte pokazania. Mogliśmy przejść ze słów „Pamiętajcie, że wielu z nas nie wiedziało, co to takiego rząd narodowy” od razu na pierwsze zdanie Baldwina. Skutki byłyby trojakie: podkreślenie słów Baldwina, aluzyjny komentarz do jego osoby i — płynna, zabawna ciągłość filmowa.

---

41) Patrz s. 154.

Gdy już doszliśmy do Baldwina przemawiającego na wiecu, okazało się, że następne ujęcia (z innych powodów) muszą przedstawiać przyjemne w nastroju plenery. Gdybyśmy bezpośrednio z Baldwina przeszli na plener, osiągnięty efekt byłby taki: to Baldwin odpowiada za całe ukazane szczęście. Oczywiście, nie tak myśleliśmy. To była pierwsza trudność. Druga trudność: Baldwin przemawiał wieczorem we wnętrzu, następowały zaś ujęcia w słońcu, w plenerze. Takie cięcie nie byłoby zbyt szczęśliwe.

W przypadkach tego rodzaju doświadczenie mówi nam, by nie czepiać się uporczywie zasadniczej myśli, lecz rozejrzeć się wokoło dla znalezienia innego wyjścia; często, gdy już jest znalezione, efekt jest tym lepszy, im większe były trudności. Tak i w tym przypadku uderzyło mnie, że piosenka „Patrzę na jasną rzeczy stronę..." może skutecznie wypełnić przerwę między dniem a nocą, zawierając także aluzje symboliczne. To było pierwsze stadium. Przeglądając słowa piosenki, ucieszyłem się nad wyraz, że nałożona na przemówienie Baldwina (trzeba tak było zrobić ze względów czysto technicznych) daje dodatkowe znakomite akcenty satyryczne. Na przykład: Baldwin gestykuluje, Gracie Field śpiewa: „...wypinam więc pierś, nadzieję wciąż mam, patrzę na jasną rzeczy stronę..." Nawet jeśli subtelne odcienie tej satyry nie dotarły do widzów, piosenka spełniła swoje główne zadanie: pokryła upływ czasu między nocą a dniem.

W cytowanym fragmencie są dwa przypadki użycia komentarza, które warto podkreślić. Jest dla mnie zasadą we *wszystkich* komentarzach, iż metafora i wszelkie porównania słowne powinny, gdzie to możliwe, wyrastać z obrazu. Na przykład: jak nudne i niepotrzebne byłoby komentowanie uj. 2. *Ale rząd zdawał się niczym nie przejmować...* O ile lepiej jest powiedzieć, skoro ministrowie rozmawiają w ogrodzie, tak właśnie, jak to powiedziano „cockneyem". *Pod Nr 10 w ogródku to wszystko pięknie wyglądało.* Dziś może się to wydawać elementarne, nie było jednak całkowicie jasne w czasie pracy nad filmem. Podobnie komentator w uj. 4 używa w sposób raczej niekonwencjonalny określenia „mieszanka".[42])

Nie ma ciągłości obrazowej między trzema ujęciami, które są pointą tej sekwencji. Przechodzimy po prostu z obrazu ogrodu na Downing Street (w dzień) na wiec, gdzie przemawia Baldwin (we wnętrzu, wieczorem) i znów na plażę w Brighton (plener, słoneczny dzień) przy pomocy tylko aluzji w komentarzu; zdanie „patrzę na jasną rzeczy stronę...", nałożone na zakończenie wiecu, w naturalny sposób wypełnia przerwę między nocą a dniem. Podobnie proste stwierdzenie łączy uj. 12 i 13 w poprzednio cytowanym fragmencie i w płynny sposób przenosi nas z Golders Green do Liverpoolu. Są to tylko dwa przykłady, lecz szczegółowa analiza obu fragmentów pokaże nam, iż każde przejście jest w podobny sposób wyjaśnione w komentarzu.

Niezwykle ważna funkcja, jaką odgrywa komentarz w dwu cytowanych fragmentach, nie jest typowa dla wszystkich filmów montażowych. *Spokojne lata* ukazują wiele różnych wydarzeń, powiązanych często z sobą tylko przypadkowo czasem akcji. By stworzyć jakąś jednolitość tak różnorodnego materiału, konieczne było stałe prowadzenie widza za pomocą komentarza. Gdy film montażowy ma temat mniej złożony, może okazać się możliwe i filmowo bardziej efektowne — pozwolić obrazom mówić samym za siebie. Wyjaśnimy to na przykładzie fragmentu z filmu *Świat jest bogaty*.

ŚWIAT JEST BOGATY[43])

Fragment aktu I

Film ukazujący sytuację żywnościową zestawiony został z materiałów setek filmów dokumentarnych, krajoznawczych, kronik filmowych i filmów oświatowych oraz częściowo z ujęć zdjętych dla filmu. Cytowany fragment pochodzi z początku filmu.

[42]) Uwagi Jacka Howellsa.

[43]) „The World is Rich". Reżyseria i montaż: Paul Rotha, asystent reżysera i montażu: Michael Orrom. Scenopis: Arthur Calder-Marshall. Produkcja: Films of Fact, Ltd., for Central Office of Information 1947.

			Dług. w m
1	*Z rozjaśnienia:* — Ogromne łany zboża. Kłosy łagodnie chwieją się na wietrze.	*Muzyka*	5,1
2	*Przenikanie na pl. og.* Ogromna trzoda bydła powoli przechodzi równiną, z dala od kamery.		2,7
3	*Przenikanie pl. og.* Kombajn jadący *na kamerę. Kamera panoramuje wolno w lewo,* ukazuje szereg kombajnów jadących równolegle z pierwszym.		3,6
4	*Z góry:* podwórze z bydłem. Cały ekran zapełniają ogromne, zdrowo wyglądające byczki, tłoczące się nawzajem.		1,2
5	*Pl. bl.* Duża, okrągła sieć wyciągana z wody pełna ryb. *Kamera panoramuje w lewo* za sieć — na pokład statku.		1,5
6	*Pl. bl.* Wlewanie pomyj do koryta. Dwa prosięta żarłocznie rzucają się na pożywienie.		1,5
7	*Pl. bl.* Murzyn zrywa ogromną kolbę kukurydzy.		0,9
8	*Pl. bl.* Kosz pełen winogron. *Kamera panoramuje w górę:* kobieta zarzuca sobie kosz na plecy.		0,9
9	*Pl. bl.* Murzyn zrywa z drzewa duże owoce.		1,2
10	*Z góry:* trzy tłuste, zdrowe byki leżą na pastwisku.		1
11	*Z góry:* Nowoczesna okrągła obora, elektryczne dojenie krów, obok stoją dojarki.		1,8
12	*Pl. śr.* Kucharz niesie parujący półmisek na tle półek pełnych artykułów spożywczych.		1,8
13	*Pl. śr.* Cukiernik umieszcza dwa wielkie torty na tacy u drzwi pieca.		0,7
14	Rzeźnia. Odzieranie ze skóry parujących tułowi zwierząt.		0,7
15	*Jak uj. 13.*		1
16	Wytworna restauracja. Dwaj kelnerzy z obładowanymi tacami mijają się między stolikami.		1.6
17	*Pl. śr.* Klient oblizuje wargi, kelner nakłada mu porcję na talerz.		2.2
18	*Zbl.* Inny klient. *Kamera panoramuje w dół* na jego talerz, *panoramuje* na inny talerz, *potem panoramuje w górę* na innego klienta pałaszującego z apetytem.		3
19	*Pl. bl.* Pieczone kurczę. *Nóż wchodzi w kadr,* zaczyna ciąć pierś kurczęcia.	*Komentator (A):* — Tak —	1,2
20	*Pl. bl.* Talerz z puddingem. *Kamera panoramuje w górę,* widzimy jedzącą kobietę ze zbyt pełnymi ustami.	— świat jest bogaty.	2,2

			Dług. w m
21	*Pl. śr.* Młoda dziewczyna w szlafroku leży na tapczanie, przegląda ilustrowane pismo. Nie patrząc bierze czekoladkę ze stojącego w pobliżu pudełka, chrupie ją.		2,4
22	*Pl. bl.* Kieliszek. *Z lewej strony wchodzi* szyjka butelki od szampana, wino wlewa się do kieliszka.	*Komentator (B):* — Tak bogaty, że niektórzy mają więcej niż chcą.	0,6
23	*Przenikanie na pl. bl.* Skrzynia na śmieci. *Ujęcie z góry:* ktoś podnosi klapę wyrzuca resztki jedzenia z talerza do skrzyni.		
24	*Pl. pełny.* Mleczarz wylewa bańkę mleka do rynsztoka.		0,9
25	*Pl. bl.* Rynsztok. Leje się mleko.	— A co z resztą?	1,9
26	*Przenikanie na pl. og.* Olbrzymie pole. Wiatr lekkimi podmuchami zwiewa wierzchnią warstwę gleby.		3,6
27	*Pl. og.* Samotny, zagłodzony byk powoli idzie wyschniętym, opuszczonym polem.		1,5
28	*Z góry:* trzej chłopcy zbierają kłosy na ściernisku.	*Komentator (C):* — Co trzeciemu żyjącemu dziś na świecie człowiekowi —	1,8
29	*Pl. og.* Stara kobieta w śmietniku szuka czegoś do jedzenia.	— grozi śmierć głodowa,	1,8
30	Ulica w Indiach. Młody Hindus wychodzi z domu na ulicę, rzuca na chodnik resztki jedzenia. Natychmiast rzuca się na nie grupa dzieci.	— lub choroby, które są nieodstępnym towarzyszem głodu.	1,6
31	*Bliższe ujęcia.* Dzieci tłoczą się, każde wraca z jakąś resztką czegoś do zjedzenia. *W kadrze* zostaje chłopiec, podnosi coś z chodnika, zaczyna żarłocznie jeść.		6
32	Tłum Hindusów. Wszyscy wznoszą nad głową talerze, żebrzą o pożywienie.		1,2
33	*Pl. og.* Stara, wygłodzona Hinduska gestykuluje, żebrze.	*Komentator (D):* — Dlaczego?	1,5
34	*Ujęcie z góry:* Tłum Hindusów na demonstracji głodowej. *Zaciemnienie.*	— Co jest tego przyczyną?	2,4

Twórcy filmu *Świat jest bogaty* przejrzeli (i wyselekcjonowali) w poszukiwaniu właściwego materiału około 24 tysięcy m taśmy filmowej. Pewne pojęcie o różnorodności materiału, który został użyty w filmie, może dać określenie źródeł pierwszych paru ujęć: 1,6 i 8 pochodzą z amerykańskiego filmu dokumentarnego *Jutrzejsze żniwa* („Harvest for Tomorrow"), 2 i 3 z *Ziemi* Flaherty'ego, 4, 12, 13, 15, 16 z jednego z filmów cyklu *Marsz czasu*, uj. 7 z filmu zrobionego przez *Kolonialną Wytwórnię Filmów Dokumentarnych*, 11 i 14 z filmu *Minnesota* („Minnesota Document"), wreszcie 17 — 23 specjalnie zdjęto.

Kryterium selekcji w każdym przypadku była taka wyrazistość ujęcia, by mogło ono przemawiać bez słów. Każdy obraz, oddzielnie oglądany, winien robić silne wrażenie i bez cienia dwuznaczności łączyć się z następnym. W uj. 1 na przykład cały ekran wypełniony jest widokiem dojrzałego zbo-

ża — ujęcie dokonane zostało z góry i linia horyzontu (która mogłaby nadać obrazowi znaczenie pięknego krajobrazu) początkowo w ogóle nie zjawia się na ekranie. Podobnie wszystkie następne ujęcia wybrano ze względu na tę samą jakość: wywoływanie bezpośredniego i silnego wrażenia.

Prostota wymowy całej sekwencji zależy więc od każdego ujęcia, które dodaje coś do ogólnego wrażenia: znaczenie ich nie polega tylko na asocjacji. Cały cytowany powyżej fragment jest prologiem essayu filmowego o sytuacji żywnościowej świata i jasno ukazuje dwie strony problemu, który w dalszym ciągu filmu jest głębiej rozważany. Trzeba podkreślić, że choć komentarz od czasu do czasu dodaje coś dla wzmocnienia ogólnego wrażenia, każdy nowy aspekt tematu jest najpierw zapowiedziany obrazem.

Pierwszych czternaście ujęć za pomocą obrazu przedstawia to, co zapowiada tytuł filmu: świat jest bogaty. O osiągnięciu pożądanego efektu decyduje tutaj nie tylko wybór poszczególnych obrazów, lecz także rytm i porządek ich wzajemnego ustawienia. Fragment ten ukazuje kolejno uprawę, przygotowanie i konsumpcję środków spożywczych, podkreślając w każdym przypadku obfitość, wspaniałość dobrego wyżywienia. Trzy wstępne ujęcia trwają na ekranie stosunkowo długo i połączone są wolnymi przenikaniami; w ten sposób początek staje się spokojny i przyjemny — a to właśnie było potrzebne.

Taki właśnie, a nie inny montaż następnych ujęć (4 — 11) nie może zostać usprawiedliwiony analizą teoretyczną. W każdym przypadku obraz zostaje na ekranie tak długo, by jego treść mogła być zrozumiana i kończy się w chwili, o której decydował montażysta. Jest to więc sprawa jego osobistego przekonania. Trzeba jednak wspomnieć, że użyte w montażu ujęcia zostały poprzednio wybrane pod kątem walorów rytmicznych każdego z nich. Tempo ujęć wstępnych jest powolne, kontemplatywne i znajduje to swój wyraz w każdym z ujęć. Ujęcie trzody przeganianej przez równinę (takie, jak widzieliśmy w filmach fabularnych typu *Czerwona rzeka* („Red River") i *Zwycięzcy stepów* („The Overlanders") mogłoby na przykład wyrazić to samo, co ujęcie czwarte — lecz szybkość ruchu w takim ujęciu nie zgadzałaby się z ogólnym tempem całej sekwencji.

Porównując ujęcia 10 i 11 ujawnimy jeszcze inny czynnik, posiadający wpływ na czas trwania na ekranie tego różnorodnego materiału. Gdy ujęcie jest statyczne i oddziałuje natychmiast, wówczas może pozostać na ekranie względnie krótko (uj. 10). Gdy w planie ogólnym rozgrywa się akcja o bardziej złożonym charakterze, trzeba więcej czasu, by treść ujęcia mogła dotrzeć do widza (uj. 11). Montażyście, który pracuje w oparciu o materiał nie realizowany specjalnie dla jego filmu, problem odnalezienia właściwej długości każdego ujęcia może sprawiać trudności techniczne. Na przykład uj. 32 użyte w swej pierwotnej postaci było zbyt krótkie i trzeba je było powtórnie skopiować i skleić.

Ujęcia 12 — 15 podejmują nowy aspekt tematu — przygotowanie żywności. Film podkreśla higienę i efektywność procesu przetwarzania surowców żywnościowych. Ujęcia 13 i 15 są wcięte rytmicznie i w ten sposób wzmacniają wrażenie sprawności zmechanizowanej, masowej produkcji.

Następna grupa ujęć (16 — 22) stanowi logiczne przejście do następnego punktu relacji — do spożycia. W uj. 19, gdy nóż przecina pierś pieczonego kurczęcia, komentator potwierdza wrażenie, które obraz już wywołał: „Tak, świat jest bogaty". Od tego momentu obrazy stopniowo i w sposób subtelny zmieniają swój charakter. Zwolna narasta przekonanie o zachłan-

ności mniejszej części społeczeństwa: gdy pojawia się uj. 21 wrażenie dobrobytu, panującego w tym bogatym świecie, łączy się z wrażeniem, że określona grupa społeczna jest w stanie zaspokoić wszystkie swoje zachcianki. W tak delikatny sposób przygotowuje się widza do następnego punktu relacji.

Ujęcie kieliszka (22) przechodzi przenikaniem na podobne ujęcie pokrywy skrzyni na śmieci (23). To płynne, początkowo niedostrzegalne przejście łączy w umyśle widza dwie myśli wypowiedziane dwoma obrazami w jedną całość i wnioskuje on, że marnotrawstwo jest koniecznym rezultatem wadliwego podziału żywności. Trzy ujęcia symbolizujące marnotrawstwo żywności to ujęcia przemawiające w prosty sposób swoją treścią. Ogromne, pustoszone przez wiatr pole (uj. 26), głodujące bydło (uj. 27), kobieta wybierająca resztki ze śmietnika, wszystkie te ujęcia — każde z innej strony — ukazują tę samą główną sprawę. Wymowa obrazów wzmacnia się i nabiera perspektywy przez komentarz, wyjaśniający rozmiary problemu. Sekwencja kończy się, pokazawszy problem przez kontrast dobrobytu i głodu, pytaniem, dlaczego taki problem istnieje. Retoryczne pytanie komentatora jest tutaj bardzo silnie podkreślone gwałtowną gestykulacją głodujących ludzi w ostatnich trzech ujęciach.

To posiadające silną wymowę i dające się pozornie łatwo osiągnąć współdziałanie słowa i obrazu wymaga szczegółowego planowania i współpracy między montażystą i autorem tekstu. Łączny efekt obrazu i dźwięku — który nigdzie nie jest tylko efektem powtarzania — często może nadać obrazom takie odcienie znaczeniowe, których obrazy same w sobie nie posiadają. I tutaj podstawową sprawą staje się ścisła, niekiedy trudna współpraca między autorem tekstu i reżyserem. W cytowanym fragmencie komentarz jest w zasadzie używany do podkreślenia poszczególnych faz argumentacji i do wzmacniania kontrastów tam, gdzie to jest potrzebne. Komentarz w uj. 25 zaostrza efekt zestawienia sekwencji bogactwa i nędzy, ostrzegając widza o tym, co za chwilę zobaczy. Przejście z uj. 25 na 26 jest spointowane słownie.

Niezależnie od tego czas trwania komentarza względem obrazu i szczegóły dokładnego określenia tego czasu zależą od montażowej koncepcji rytmicznego ukształtowania całej sekwencji. Zauważyć należy, że wszędzie tam, gdzie cięcie przerywa płynność wywodu, zgadza się ono z naturalnym spadkiem rytmu komentarza, zazwyczaj na końcu zdania.

Muzyka wzmacnia jeszcze bardziej wymowę obrazów. Partytura Cliftona Parkera podkreśla i interpretuje różne tematy. Scenom luksusu towarzyszy „Blues Czarnego Rynku", który potem zostaje podjęty i rozbudowany; motyw muzyczny „głodu", użyty po raz pierwszy w zakończeniu cytowanego fragmentu, przewija się potem przez cały film. W ten sposób muzyka harmonizuje z argumentacją obrazu i współtworzy emocjonalną jedność materiału, który ze względu na swą różnorodność mógłby miejscami być nie dość przejrzysty.

CZĘŚĆ III

ZASADY MONTAŻU

14. MONTAŻ OBRAZU

Uwagi ogólne

...jeżeli wokoło mnie coś się dzieje, wówczas zwracam uwagę i kieruję mój wzrok na coraz to inne szczegóły. Za zakrętem ulicy mogę spotkać małego urwisa, który pewny, że nikt go nie widzi, starannie celuje kamykiem w jakieś szczególnie frapujące go okno. W momencie rzutu *instyktownie i natychmiast kieruję moje oczy na okno*, aby sprawdzić, czy chłopiec w nie trafił. *Bezpośrednio potem zwracam je z powrotem na chłopca*, by zobaczyć, co zrobi dalej. Możliwe, że właśnie mnie zauważył i wykrzywia się w łobuzerskim uśmiechu. Nagle spojrzał poza mnie —wyraz jego twarzy zmienia się raptownie i malec wieje ile sił w krótkich nóżkach. *Odwracam się i widzę* policjanta, który właśnie ukazał się zza rogu...

Podstawowe psychologiczne uzasadnienie montażu jako metody przedstawienia otaczającego nas świata zewnętrznego polega właśnie na tym, że montaż odzwierciedla opisany powyżej proces myślowy, w którym jeden obraz następuje po drugim, w miarę jak ten lub inny szczegół otoczenia przyciąga naszą uwagę. Film jako fotografia i to fotografia ruchoma może wiernie odzwierciedlić obraz powstały w wyniku naszego postrzegania; dzięki montażowi film może odtworzyć ten obraz w sposób odpowiadający ściśle naszemu normalnemu widzeniu.[1])

W cytowanym fragmencie Ernest Lindgren podaje teoretyczne uzasadnienie montażu. Wykazuje również, że montaż jest nie tylko najbardziej dogodną, ale i najpoprawniejszą z punktu widzenia psychologicznego metodą przenoszenia uwagi z jednego obrazu na drugi. W naszym umyśle zachodzi ciągły proces „cięcia" od obrazu do obrazu i dlatego przyjmujemy filmowe przedstawienie rzeczywistości z jego raptownymi zmianami punktu widzenia jako właściwy proces odzwierciedlania doznanych wrażeń.

Do tej teoretycznej argumentacji musimy jednak odnieść się z pewną ostrożnością. W podanym przykładzie obserwator widzi wszystkie obrazy z pozycji zasadniczo statycznej. Zmiana obrazu następuje przez to, że obserwator kieruje swój wzrok w inną stronę, ale jego własne położenie na ulicy pozostaje bez zmiany. W czasie montowania filmu może zajść potrzeba robienia przejść, których nie można ściśle podporządkować warunkom, podanym w przykładzie Lindgrena. Czasem trzeba przechodzić od ukazania jakiegoś przedmiotu do bliższego lub dalszego planu tego samego przedmiotu, to jest od planu średniego do zbliżenia lub do planu ogólnego. W takim przypadku przejście natychmiast zmienia *pozycję* obserwatora — mamy więc do czynienia ze zjawiskiem, które w normalnym życiu jest niemożliwe. A przecież przejście od planu średniego do zbliżenia nie jest nieuzasadnioną dowolnością. Wynika tylko z interpretacji innego procesu myślowego niż wyżej opisany.

[1]) *Ernest Lindgren:* The Art of the Film. Allen & Unwin 1948; s. 54.

Konkretny przykład pomoże nam to wyjaśnić. O parę kroków na prawo ode mnie stoi półka z książkami. Jeżeli odwrócę głowę i spojrzę na nią — zobaczę ogólny, mglisty obraz półki i wszystkich stojących na niej książek. Wzrok wędruje wzdłuż jednego rzędu książek i nagle moją uwagę zwraca książka w czerwonej oprawie. Skupiam na niej wzrok, usiłując z odległości odczytać jej tytuł. Nie uświadamiam już sobie istnienia pozostałych książek, teraz ten jeden konkretny czerwony tomik koncentruje całą moją uwagę. Po chwili udaje mi się odczytać tytuł i wzrok mój wraca z powrotem na biurko, przy którym siedzę. Przez cały ten czas miały dla mnie znaczenie trzy oddzielne obrazy — ogólny widok całej półki z książkami, następnie szczegół poprzedniego obrazu — książka w czerwonej okładce, wreszcie trzeci, niezależny od tamtych dwóch — obraz mego biurka, na które z kolei zwróciłem uwagę. Jeżeli przeniesiemy tę scenę na ekran, nie wystarczy pokazać tylko ogólny plan — w tym przypadku półki z książkami — i zostawić widzowi wybór dowolnego szczegółu. Trzeba sztucznie skierować jego uwagę na obiekt naszego zainteresowania.

We właściwym z punktu widzenia dramaturgii momencie montażysta musi przejść od planu przedstawiającego ogólny widok półki na zbliżenie wybranego czerwonego tomiku. Postępując w ten sposób montażysta nie odtwarza rzeczywistych warunków, jakie istnieją, gdy przeżywamy faktycznie taką sytuację, ale interpretuje proces myślowy — proces widzenia rzeczywistości. Widz oglądający film odczuje od razu psychologiczną ścisłość tej metody przedstawienia faktów i przyjmie przejście od planu średniego do zbliżenia jako coś naturalnego.

W pierwszym przypadku (przykład Lindgrena) znaleźliśmy uzasadnienie dla przejść, które pozostawiając bez zmian położenie aparatu zmieniają jednak kierunek jego spojrzenia. Drugi przykład uzasadnia przejścia, przy których nie zmienia się kierunek widzenia kamery, ale jej położenie w stosunku do obiektu.

Te dwa przykłady nie wyczerpują jednak wszystkich możliwości. W wielu przypadkach zachodzi konieczność przejścia na plan zdjęty z innej odległości od aparatu i ustawiony inaczej (w innym kierunku) niż poprzedzające go ujęcie. Przy montowaniu scen dialogowych często przechodzi się ze zbliżenia na zbliżenie, na przykład od ujęcia B zdjętego przez ramię A na plan z odwrotnego punktu widzenia — zbliżenie A zdjęte przez ramię B. W ten sposób zmienia się zarówno kierunek widzenia, jak i położenie kamery zdejmującej. Jasne jest, że w rzeczywistości nie możemy spotkać się z analogiczną sytuacją. Takich przejść nie da się uzasadnić teoretycznie drogą zwykłego porównania rozwiązania filmowego z doświadczeniem praktyki życiowej.

Gdy reżyser przystępuje do realizacji filmu, na ogół nie zależy mu na tym, by pokazać cały film jako dokładne odtworzenie przeżyć jednej osoby. Jego zadanie polega na interpretacji faktów, na ukazywaniu ich w taki sposób, jaki uważa za najwłaściwszy z punktu widzenia dramaturgii. Na przykład w scenie dialogu, jeśli wrócimy do przytoczonego już przykładu, reżyser nie stara się na ogół pokazać go oczami jednej z postaci na ekranie, bo to wymagałoby unieruchomienia kamery i trzymania przez cały czas zbliżenia drugiego aktora. Reżyser nie będzie również dążył do pokazania tej sceny oczami bezstronnego obserwatora, gdyż to zmuszałoby go do montowania planów, zdjętych z jednej pozycji kamery. Zamiast tego reżyser chce dać *idealny* obraz danej sceny przez umieszczenie aparatu w takim położeniu, które umożliwia najlepsze odzwierciedlenie danego fragmentu akcji albo podkreślenie szczegółu dra-

maturgicznie najistotniejszego. Realizator staje się wszechstronnym obserwatorem, który ustawia widza śledzącego bieg akcji zawsze w najlepszym punkcie widzenia. Dobiera obrazy, jakie uważa za najbardziej wymowne, nie licząc się z faktem, że żaden człowiek nie mógłby w ten sposób obserwować danej sceny w rzeczywistości.

Tak postępując twórca korzysta tylko z elementarnego prawa artysty — prawa wyboru tych aspektów danej sytuacji, które uważa za istotne oraz prawa przedstawiania ich w sposób najbardziej celowy z punktu widzenia koncepcji reżyserskiej. Jeżeli więc dla niektórych środków montażu nie znajdujemy analogii w codziennym życiu, wynika to stąd, że reżyser i montażysta po prostu nie chcą odtwarzać rzeczywistości tak, jak ją normalnie widzimy. Widz zresztą nie wymaga wcale od filmu, by jego akcja rozgrywała się jak rzeczywiste wydarzenie, podobnie jak nikt nie oczekuje od powieści, by przypominała protokół. Widz przyjmuje, że realizator ma prawo wyboru i interpretacji, prawo ukazania akcji w sposób, który na pewno lepiej służy dramaturgii niż nasza normalna percepcja faktów.

Dalej już próby teoretycznego uzasadnienia montażu nie mogą nas zaprowadzić. Przez raptowne zmiany obrazu montażysta odtwarza normalny mechanizm myślenia, polegający na tym, że w życiu stale przenosimy uwagę z jednego obiektu na drugi. Oto uzasadnienie technicznego procesu montażu. Ale kiedy montażysta przeprowadza zmiany punktu widzenia, dla których nie można znaleźć odpowiedników w codziennej praktyce życiowej, wówczas korzysta z prawa do twórczej selekcji — prawa artysty.

Budowa przejrzystej ciągłości filmowej: płynność

Zanim montażysta nada sekwencji ostateczną ciągłość, dzieli pracę nad materiałem na dwie wyraźne fazy. W pierwszym stadium robi surowy montaż, w którym treść filmowa wynika z kolejności ujęć, a przejścia są technicznie płynne. Następnie montażysta przystępuje do szlifowania ciągłości surowego montażu, aby osiągnąć budowę obrazu nie tylko poprawną logicznie, ale i właściwą z punktu widzenia dramaturgii. Czasami sztucznie rozgraniczano te dwa etapy, nazywając pierwszy — *cięciem materiału (cutting)* a drugi — *montażem (editing)*. Ponieważ jednak na codzień używamy tych terminów jednoznacznie, rozgraniczenie takie raczej więc komplikuje niż wyjaśnia zagadnienie. Będzie nam jednak wygodniej rozpatrzyć te dwie fazy pracy oddzielnie, ponieważ każda z nich nasuwa inne problemy.

W fazie surowego montażu głównym zadaniem jest wypracowanie zrozumiałej i płynnej ciągłości obrazu. Słowa *płynny* w odniesieniu do przejść montażowych używaliśmy wielokrotnie i jest teraz pora, by bliżej je sprecyzować. Termin *płynne przejście* oznacza takie łączenie dwóch planów, aby nie powstał przy tym wyraźny skok i aby złudzenie widza, że jest świadkiem nieprzerwanego przebiegu akcji, nie zostało rozwiane. Weźmy najprostszy przykład — jeżeli z ogólnego planu aktora stojącego przy kominku przejdziemy na średni plan tego samego aktora rozciągniętego na fotelu, przejście to będzie oczywiście nie do przyjęcia. Widz uświadomi sobie od razu, że nie ogląda nieprzerwanego przebiegu akcji: złudzenie pryśnie.

Ten prosty przykład wskazuje, że proces płynnego montażu podlega pewnym prawidłom technicznym. Poniżej będziemy próbowali je ustalić. Jak przekonamy się później, wszystkie „prawa" płynnego montażu są

podporządkowane równocześnie o wiele szerszej dyscyplinie *dramaturgicznych* (w odróżnieniu *od technicznych)* wymogów ciągłości filmowej i nie można wobec tego traktować zasad technicznych jako bezapelacyjnie wiążących i przyjmować ich bez zastrzeżeń.

Montaż następujących po sobie ujęć akcji

Zgodność akcji dwóch następujących po sobie ujęć w danej scenie stanowi najbardziej elementarne wymaganie płynnej ciągłości filmowej. Na planie reżyser przy pomocy sekretarki planu czuwa nad tym, by przy zdjęciach robionych z różnych punktów widzenia, tło i wzajemne położenie aktorów pozostały przy każdym kolejnym ustawieniu bez zmian. Jeżeli w ogólnym planie pokoju widać w tle płonący kominek, a na średnim palenisko jest puste, to oczywiste, że przejście od jednego planu do drugiego stworzy wrażenie fałszu. Utrzymanie w serii ujęć stale tego samego tła jest jednak rzeczą stosunkowo łatwą.

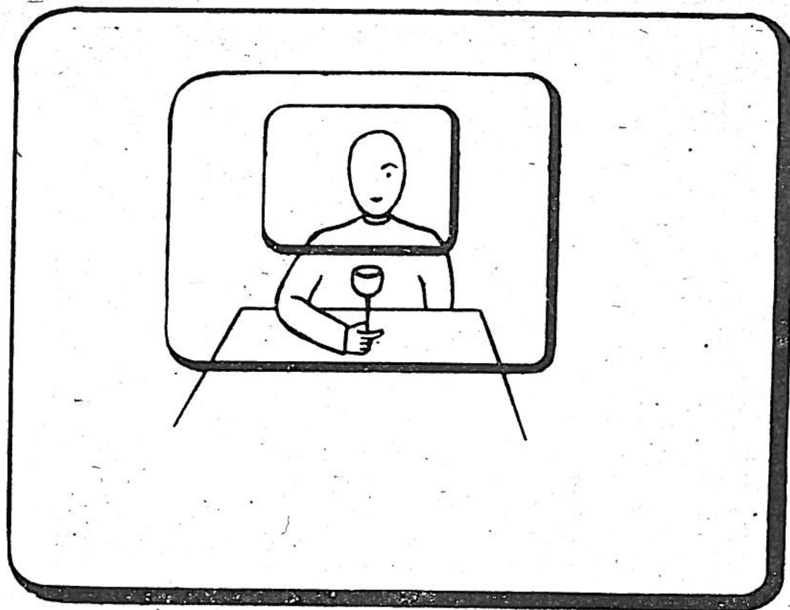
Trudniejszą stroną tego samego zagadnienia jest zachowanie dokładnej ciągłości ruchu i akcji, ukazywanych w następujących po sobie ujęciach. Jeżeli w jednym ujęciu aktor zaczyna ruch — powiedzmy, że jest już w progu otwartych drzwi, to w innym kolejnym ujęciu ruch ten musi być podjęty dokładnie w tym samym momencie, w jakim został przerwany w poprzednim. Gdyby montażysta skleił dwa kawałki taśmy w ten sposób, że ten sam fragment akcji powtarzałby się w obu planach, wyglądałoby to nienaturalnie. Podobnie gdyby przeskoczył odcinek akcji — np. po obrazie uchylonych drzwi dał od razu ujęcie, w którym są zamknięte, zauważylibyśmy wyraźny skok w ciągłości i przejście nie byłoby płynne.

Dopasowanie akcji w dwóch następujących po sobie planach jest na ogół sprawą względnie prostą dla doświadczonego montażysty, a nawet dla nowicjusza jest to głównie kwestia eksperymentowania, dopóki nie osiągnie się właściwego podcięcia ujęć. Trudniejszym i bardziej dyskusyjnym problemem jest sprawa wyboru właściwego dla zrobienia przejścia — momentu danego ruchu.

Weźmy przykład: Mężczyzna siedzi przy stole, na którym stoi kieliszek wina. W pewnym momencie nachyla się, bierze kieliszek w prawą rękę, podnosi go do ust i wypija. Przyjmijmy (jak to pokazuje *rysunek 1)*, że tę prostą scenę zdjęto z trzech różnych punktów widzenia i rozpatrzmy różne możliwości zmontowania poszczególnych planów.

Gdyby montażysta chciał przejść od planu ogólnego do średniego, mógłby wybrać jedno z następujących rozwiązań. Mógłby zacząć od planu ogólnego i potem w dowolnym momencie ruchu ręki mężczyzny w dół (lub w górę) przejść na odpowiedni plan średni. Mógłby również poczekać na chwilę, w której ręka chwyta kieliszek i montować w ten sposób, że cały ruch podnoszenia kieliszka do ust znajdzie się na następnym planie. Bez niepotrzebnego dogmatyzmu możemy powiedzieć, że na ogół lepiej jest zastosować tę drugą metodę. Jeżeli jeden określony ruch pozostaje w całości na planie ogólnym, a drugi na średnim, przejście nie przerywa ciągłości ruchu, ale w pewnym sensie robi znak przystankowy w akcji w momencie spoczynku. Powstaje w ten sposób wrażenie, że każdą z dwóch oddzielnych faz oglądamy w inny sposób. Nie przerywamy tu ruchu, dopóki sam się nie zatrzyma.

Bezpośrednio przed rozpoczęciem ruchu przez aktora mamy drugi moment spoczynku. Jest to trzecie i w zasadzie najlepsze miejsce na cięcie Zanim aktor zacznie nachylać się ku przodowi, wyraz jego twarzy —



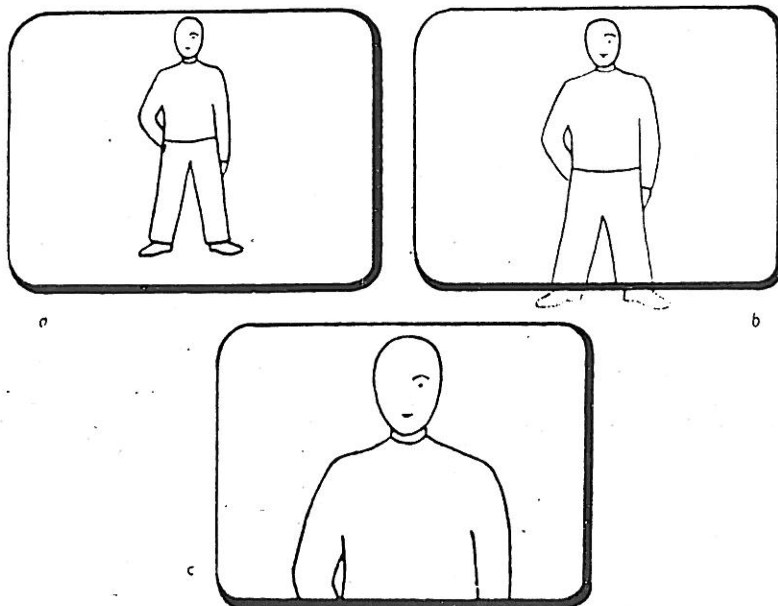
Rys. 1. Trzy zasadnicze kąty widzenia: zbliżenie, plan średni i plan ogólny. Sposób montowania przejść od jednego do drugiego omawiamy w tekście.

może spojrzenie w dół — zasygnalizuje jego zamierzenie. Jeżeli cięcie nastąpi dokładnie w tym samym momencie, to znaczy bezpośrednio przedtem zanim ręka zacznie się poruszać, będzie ono płynne, ponieważ przypadnie na chwilę przechodzenia od spoczynku do działania. Dotychczas aktor siedział nieruchomo; w chwili gdy zasygnalizuje zamiar poruszania ręki, widz jest przygotowany na to, co nastąpi, i spodziewa się, że zobaczy wynik decyzji aktora w następnym ujęciu.

Ten ostatni sposób wyboru cięcia jest szczególnie dogodny przy montowaniu od zbliżenia do planu średniego. Kiedy na zbliżeniu aktor zaczyna ruch ku przodowi, widz będzie chciał widzieć efekt tego ruchu i wobec tego chętnie przyjmie przejście na plan średni. Przejście to będzie tylko zwiększeniem rozmiaru obrazu po to, by cała czynność podnoszenia kieliszka (czego zbliżenie nie może pokazać) była widoczna.

Jeżeli jest sytuacja odwrotna (trzeba przejść od planu średniego do zbliżenia) wówczas dogodniej jest ciąć w czasie ruchu. Można większość działania pokazać na średnim planie i montować zbliżenie w momencie, kiedy ręka z kieliszkiem wchodzi w kadr. W tym przypadku montażysta musi oczywiście dopasować ruch w obu planach. Przejście to będzie wymowne, ponieważ będzie szło jak gdyby za ręką do zbliżenia. Zbliżenie następuje dokładnie w chwili, kiedy obejmuje całe istotne działanie; tym samym znajdujemy w obrazie właściwe uzasadnienie dokonanego cięcia.

Okazuje się więc, że przejście dokonane w końcowej lub początkowej fazie ruchu, albo takie, które jest konieczne dla ukazania fragmentu akcji niewidocznego w poprzedzającym je ustawieniu kamery, jest przeważnie lepsze niż przejście przypadkowo przerywające ciągłość ruchu. Musimy jednak mocno podkreślić, że nie zawsze tak musi być. Na razie zajmujemy się jedynie opisem różnych technicznych możliwości montażu, nie biorąc pod uwagę ich przydatności dramaturgicznej.



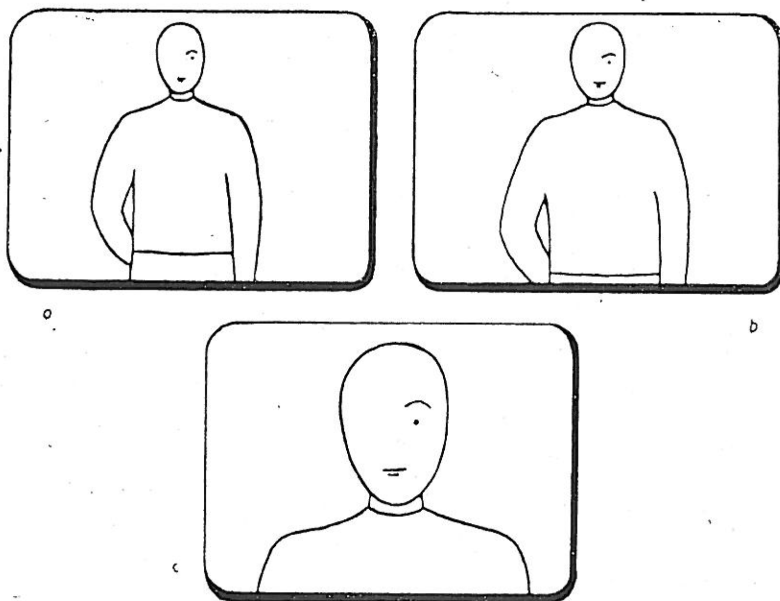
Rys. 2. Kontrast między planem a i b jest niewystarczający dla płynnego przejścia; wyraźny kontrast osiągnąć można dopiero przy przejściu od a do c.

Rozpiętość zmian w wielkości i kącie widzenia obrazu

Rysunek 2 pokazuje gradację, jaka może zachodzić między planem ogólnym a dwoma alternatywnymi bliższymi planami. Zwróćmy uwagę, że różnica wielkości *a* i *b* jest bardzo mała i że kompozycja obrazu w obu ujęciach jest niemal identyczna. W rezultacie przejście od *a* do *b* będzie niedobre. Widz zobaczy, że zmiana jest nieznaczna i z irytacją przyjmie ją jako niewielki, ale wyraźnie dostrzegalny skok w obrazie. Między następującymi po sobie obrazami kontrast będzie zbyt mały, by przejście robiło wrażenie płynnego. Przeciwnie kontrast między *a* i *c* jest zupełnie wyraźny — kompozycja obu obrazów jest zupełnie inna i zmontowanie ich ze sobą nie stworzy wrażenia drobnego przesunięcia. Dlatego przejście tym razem będzie płynne.

Podobny przykład widzimy na *rysunku 3*. I tu zestawienie ujęcia *a* z *b* przyniosłoby zbyt małą zmianę wielkości obrazu, aby było technicznie poprawne. Jeżeli chce się przejść do bliższego planu, trzeba dać plan zdecydowanie bliski, taki jak *c*. W obu przypadkach montowanie *a* z *b* jest niedopuszczalne, poza przyczynami natury technicznej — również z innych względów. Każde przejście — trzeba to mocno podkreślić — powinno być celowe. Musi istnieć przyczyna, dla której przenosimy uwagę widza z jednego obrazu na drugi. Przy montowaniu planów *a* i *b* zmiany w obrazie są tak małe, że akcent dramaturgiczny, który montażysta chciałby tą drogą osiągnąć, jest zdecydowanie nieistotny. Jakiemu bowiem celowi dramaturgicznemu może służyć przejście od planu ogólnego *(rys. 2a)* do nieco bliższego ujęcia, które obraz postaci obcina na wysokości kostki *(rys. 2b)?* Widz nie odczuje w tym nic godnego uwagi i wobec tego przyjmie taki montaż z irytacją.

Te same zasady, jakie odnoszą się do zmian wielkości obrazu, stosują



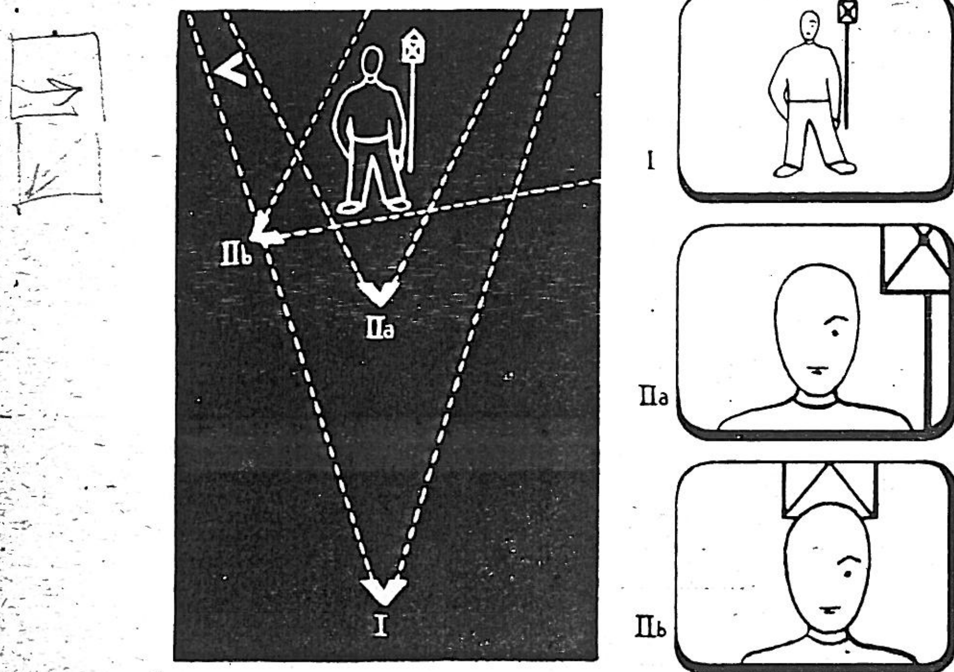
Rys. 3. Przejście od a do b daje zbyt małą zmianę w wielkości obrazu; należy więc zastosować przejście do znacznie większego obrazu.

się do zmian kąta widzenia, dopuszczalnych między dwoma następującymi po sobie ujęciami. *Rysunek 4* pokazuje schemat ustawień kamery przy przejściu od planu średniego do bliskiego. Na schemacie aktor stoi frontalnie do aparatu na tle nieruchomego przedmiotu w dekoracji, powiedzmy, stojącej lampy. Od pierwszego ustawienia aparatu mamy przejść do zbliżenia. Przejście od *I* do *IIa* da na ekranie zbliżenie, na którym lampa będzie stała w tym samym położeniu w stosunku do aktora jak na średnim planie. Przejście jest wobec tego dopuszczalne, ponieważ pokazuje ten sam obraz, co plan poprzedni, tylko bliżej. Gdyby jednak zbliżenie zostało zrobione z ustawienia *IIb*, przy którym kąt widzenia jest nieco zmieniony, powstanie obraz, na którym, jak widzimy ze schematu, lampa będzie się znajdowała w innym położeniu w stosunku do aktora. W rezultacie widz odniesie wrażenie, że lampa nagle i bez uzasadnienia przesunęła się w lewo. W obu przypadkach głowa aktora znajduje się w środku kadru, ale w ujęciu *IIb* wydaje się, że tło się poruszyło. (W praktyce temu efektowi można zapobiec przez przestawienie lampy.) Widz uświadomi sobie zmianę i przejście nie będzie płynne.

Jeżeli montażysta chce z jakichkolwiek względów montować bliski plan. zdjęty z innego ustawienia kamery, wówczas zmiana kąta widzenia musi być o wiele wyraźniejsza. Przesunięcie aparatu o 90° da obraz całkowicie różny od planu średniego i dzięki temu nie spowoduje chwilowej niejasności. Głowa aktora będzie widoczna z profilu zamiast en face i widz będzie już oczekiwał nie zmienionego w stosunku do niej położenia tła.

Utrzymanie poczucia kierunku

Omawiając sceny batalistyczne w *Narodzinach narodu* (s. 17) podkreśliliśmy że Griffith bardzo uważał na to, by pokazać każdą z walczących stron zwróconą w jednym określonym kierunku. Mógł dzięki temu zacho-

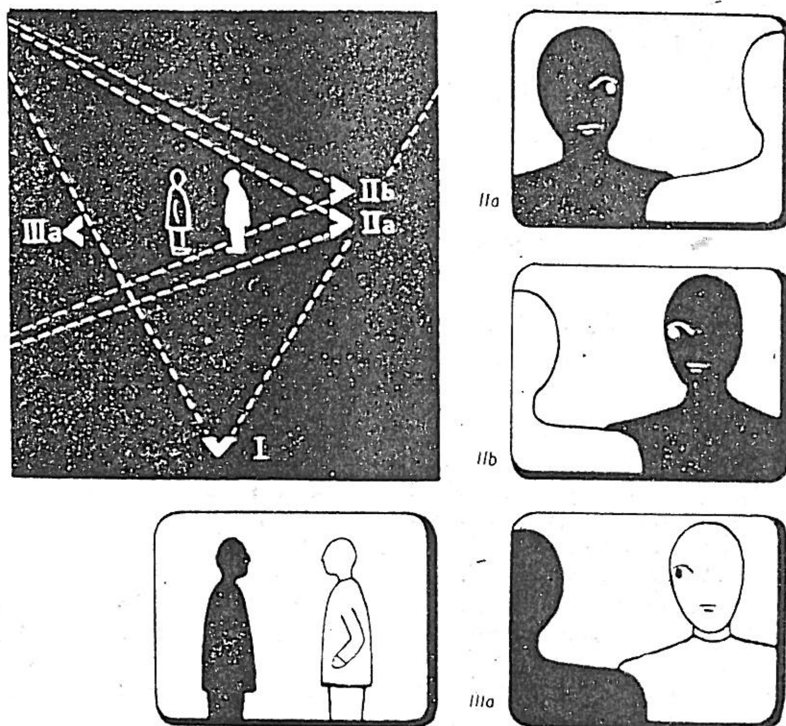


Rys. 4. IIa jest zwrócony twarzą do aparatu tak samo jak I. IIb znajduje się w nieco innej pozycji. Pożądane jest albo utrzymanie tego samego kąta widzenia, albo wprowadzenie bardziej widocznej zmiany.

wać przejrzystą ciągłość obrazu, ponieważ widz rozpoznawał, że jedna strona posuwa się z lewej ku prawej, a przeciwna strzela z prawej ku lewej.

Jeżeli ukazując na ekranie dwie walczące ze sobą siły chcemy stworzyć wrażenie ich bezpośredniej styczności, musimy konsekwentnie utrzymać ciągłość kierunku ruchu. Widzieliśmy już we fragmentach analizowanych poprzednio, jak w scenie dialogu daje się kolejne zbliżenia postaci na przemian zwróconych to w prawo, to w lewo. (Np. uj. 17 i 18 we fragmencie filmu *Serdeczni przyjaciele* — s. 78 i w całej serii zbliżeń w sekwencji montażowej z *Obywatela Kane* — s. 92.)

Rysunek 5 ilustruje, jak w praktyce wygląda problem takiego zestawienia sąsiadujących ze sobą zbliżeń, by były zwrócone w przeciwnych kierunkach. Uj. 1 wyjaśnia, że osoby *A* i *B* stoją naprzeciwko siebie. Kiedy potrzebne są dwa zbliżenia, każde zdjęte przez ramię drugiej postaci — powstaje problem, gdzie należy ustawić aparat. Jeżeli weźmie się ustawienie kamery jak w *IIa* — B będzie patrzył na prawo jak w średnim planie. Przejście będzie więc jasne. Gdyby użyć ustawienia *IIb*, na zbliżeniu *B* będzie zwrócony w lewo. *Nie* da to dobrego przejścia, ponieważ aktor będzie patrzył w kierunku przeciwnym. Analogicznie taka sama argumentacja odnosi się do zbliżenia *A* — musi być ono zdjęte z ustawienia *IIIa*, jak wskazuje schemat. Przejrzysty praktyczny przykład tego procesu daje sekwencja trzech ujęć z filmu *Niewidzialny detektyw* (s. 84). Oba zbliżenia są tam zdjęte z tak małej odległości, że ramię drugiego aktora jest niewidoczne, ale widać, że każdy aktor patrzy w tym samym kierunku w zbliżeniu i w planie ogólnym.



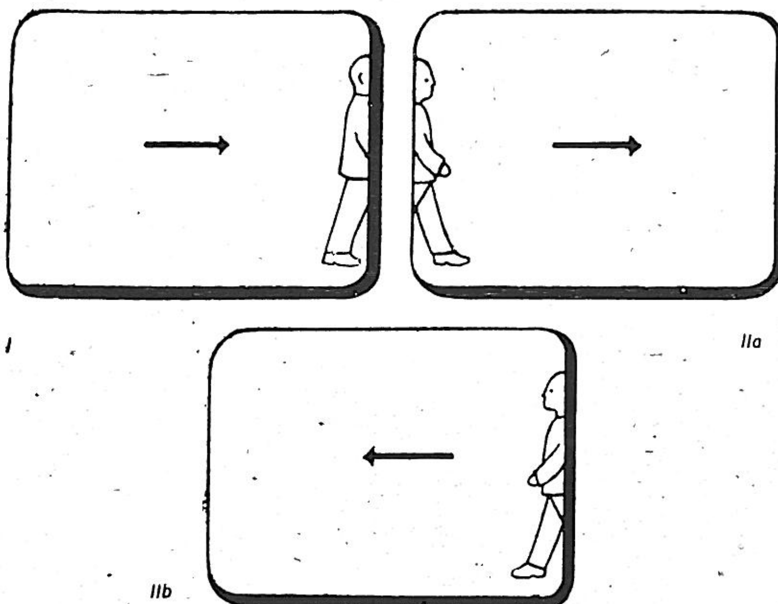
Rys. 5. Przejścia od I do IIa i do IIIa są wyraźne; niewyraźne byłoby przejście od I do IIb.

Konieczność zachowania jasnego poczucia kierunku nie ogranicza się wyłącznie do ustawienia aparatu. Podobna konsekwencja kierunku ruchu musi być zachowana w przypadku, gdy aktorzy wchodzą i wychodzą z kadru. Taki przykład znajdujemy na *rys. 6*. Jeżeli aktor wychodzi z kadru w prawo, będzie całkowicie uzasadnione, że w następnym ujęciu wejdzie z lewej strony (to znaczy jeżeli montujemy *I* i *IIa*). Przejście na uj. *IIb* byłoby natomiast niedopuszczalne, ponieważ znaczyłoby, że aktor błyskawicznie i bez powodu obrócił się o 180°. Jeżeli fabuła wymaga, by aktor zawrócił, wówczas moment, w którym zawraca, musi być pokazany (lub zasugerowany w inny sposób). Ilustruje to *rys. 7* (uj. *a*). Aktor idzie od lewej strony do prawej i wychodzi z kadru, w uj. *b* widzimy, że zawraca. Jesteśmy już więc przygotowani, by w uj. *c*. wszedł w kadr od prawej strony. Gdybyśmy pominęli uj. *b*, widz byłby zdezorientowany. Nie spodziewa się ruchu skierowanego od strony prawej do lewej, widok aktora wracającego od prawej strony kadru byłby dlań zaskoczeniem.

Wszystkie te proste zasady musimy przyjmować z pewną dozą ostrożności. Normalnie jest na pewno lepiej montować sceny tak, jak opisaliśmy, ale zobaczymy dalej, że mogą zdarzać się wyjątki i że względy dramaturgiczne mogą narzucać zmiany w stosowaniu ogólnych prawideł.

Zachowanie przejrzystej ciągłości

Jeśli chce się osiągnąć przejrzystą ciągłość filmu, trzeba pamiętać jeszcze o kilku innych sprawach, poza zasadą utrzymania wyraźnego po-

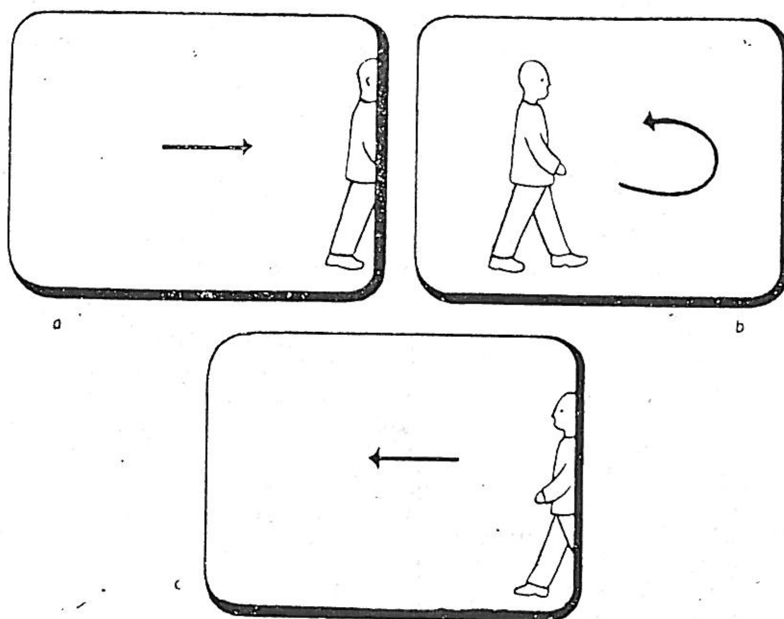


Rys. 6. Przy przejściu od I do IIa zachowany zostaje ten sam kierunek; przy przejściu od I do IIb kierunek jest przeciwny, co wpływa na brak przejrzystości.

czucia kierunku. Ogólnie stosuje się zasadę, że sekwencja, w której wprowadza się nowe miejsce akcji, powinna zacząć się od ustalenia topograficznej sytuacji aktorów i tła. Następnie w zbliżeniach pozwalających na bezpośrednie obserwowanie poszczególnych osób i przedmiotów, widz zobaczy część otoczenia, z którego całością już się zapoznał. Zdarzają się jednak liczne wyjątki od tej zasady. Czasem reżyser rozmyślnie zaczyna od zbliżenia szczegółu i dopiero później ukazuje go w powiązaniu z otoczeniem. Takim przykładem jest wstępna sekwencja *Opowieści z Luizjany* (s. 107). Ale pamiętajmy, że rozwiązanie to miało na celu stworzenie atmosfery tajemniczości wokół bagiennego lasu. Nie chodziło tu o ciągły, rozwijający się wątek akcji. Jeśli nawet sekwencja zaczyna się od szczegółu, ważne jest, by w jakimś ujęciu pokazać całość sytuacji.

Jeżeli rozwiniemy nieco tę zasadę, zobaczymy, że zbliżenie powinno być poprzedzone obrazem, ukazującym umiejscowienie danego szczegółu — to znaczy ujęciem, na którym ten sam przedmiot jest widzialny z większej odległości.

Tak samo, jeżeli w scenie zaszło coś, co zmienia warunki ukazane w planie sytuacyjnym, wówczas otoczenie trzeba pokazać raz jeszcze. Jeżeli na przykład nowa postać wchodzi do pokoju, musimy pokazać, że wchodzi i umiejscowić ją w stosunku do pozostałych osób, zanim będziemy mogli dać zbliżenie tej osoby. Sekwencja z filmu *Serdeczni przyjaciele* stanowi w całości pouczający pod tym względem przykład. Bezpośrednio przed cytowanym fragmentem widzieliśmy Howarda i Stevena, jak rozmawiali ze sobą i cała scena oparta była na zbliżeniach. Z chwilą, kiedy wchodzi Mary — sytuacja danej sceny musi być określona na nowo. Ujęcie 1 zupełnie wyraźnie pokazuje wchodzącą Mary i prowadzi ją do określonego miejsca w pokoju. Kiedy potem na ekranie oglądamy zbliżenia, doskonale wiemy, gdzie każda z osób się znajduje. Za każdym razem, kiedy aktor



Rys. 7. Jeżeli aktor zacznie iść w odwrotnym kierunku, należy to tak przedstawić jak w kadrze b, bezpośrednie przejście z a do c byłoby niemożliwe do przyjęcia.

porusza się, aparat cofa się nieco, by pokazać ten ruch. I znowu, pod koniec sekwencji, kiedy Howard zaczyna rozmawiać ze Stevenem, widzimy plan, który ustawia sytuację tak, że nowe rozmieszczanie aktorów jest całkowicie wyjaśnione.

Dopasowanie tonalności zdjęć.

Kiedy operator kręci film, stara się utrzymać w całym materiale jednolity charakter fotografii. Montażysta ze swej strony musi wystrzegać się łączenia ujęć, wyraźnie różniących się tonalnością. Różnica w wartościach światła i cienia dwóch następujących po sobie ujęć może stać się przyczyną rażącej widza chropowatości przejścia.

Wobec tego, że operator stale kontroluje ekspozycję i tonalność kopii, problem dobierania ujęć stosownie do ich tonacji rzadko bywa istotny. Jest on natomiast trudny do rozwiązania w filmach dokumentarnych i montażowych, do których materiał bywa często zdejmowany przez różnych oddzielnie pracujących operatorów. Podobnie przy montażu filmów barwnych napotyka się poważne trudności w doborze kolorystycznych walorów sąsiadujących ze sobą ujęć. Jest to jednak przede wszystkim problem scenografa, operatora i konsultanta koloru; w większości przypadków montażysta nie ma żadnego wpływu na te sprawy.

Pokrywanie dźwiękiem przejścia w obrazie

Często przejście technicznie nie dość płynne można poprawić przez odpowiednie podłożenie dźwięku. Omawiamy to zagadnienie w następnym rozdziale.

Do tej pory poruszaliśmy tylko problemy negatywne — tj. opisaliśmy po prostu błędy montażowe, których powinno się unikać, jeżeli chce się

osiągnąć płynną technicznie i konsekwentną ciągłość filmową. Obecnie musimy zwrócić uwagę na pewne problemy pozytywne, które pozwolą nam wyjaśnić, jak można osiągnąć ciągłość filmową odpowiadającą wymogom dramaturgii.

Podkreślaliśmy, że każde przejście musi mieć pełne uzasadnienie. Nawet najpłynniejsze przenoszenie uwagi z jednego obrazu na drugi, kiedy wystarczyłby poprzedni plan, nie ma najmniejszego sensu. Mówimy to nie po to, by ustalać formalne prawidła. Ograniczenie przejść do momentów uzasadnionych względami dramaturgii często bywa konieczne, ponieważ nieumotywowane zmiany planów po prostu wydają się chropawe. Weźmy na przykład przejście od średniego planu do zbliżenia postaci, które technicznie może być zupełnie poprawne. Jeżeli podkreśla ono moment ważny dramaturgicznie, będzie na ogół wymowne. Ale takie samo przejście w innym kontekście będzie chropawe i niedopuszczalne. Gdybyśmy mieli dać wielkie zbliżenie aktora w momencie, kiedy mówi „Proszę o dwa kawałki cukru", byłoby to podkreśleniem gestu z punktu widzenia dramaturgii bez znaczenia i widzowi wydałoby się nieuzasadnione. Innymi słowy — przejście nie byłoby płynne.

Chociaż więc nie należy zapominać o technicznych prawidłach montażu, decydujące znaczenie dla połączenia dwóch planów ma dramaturgiczne uzasadnienie danego przejścia. Ciągłość planów, w której każde przejście podporządkowane jest wymogom dramaturgii, często wydaje się płynna nawet wtedy, kiedy techniczny dobór ujęć wcale nie jest doskonały.

A oto przykład. Mężczyzna siedzi w fotelu. Wkłada w usta papierosa i szpera po kieszeniach w poszukiwaniu zapałek. Widać, że nie może ich znaleźć. Rozgląda się po pokoju i nagle na jego twarzy pojawia się wyraz uwagi. Wstaje i idzie na drugi koniec pokoju, gdzie na stole leży pudełko zapałek. Istnieją dwa zupełnie różne sposoby zmontowania tej sceny. Można całą akcję na fotelu dać w jednym ujęciu i przejść na następny plan, który podejmuje ruch aktora i panoramuje za nim, prowadząc go aż do stołu. Przejście będzie technicznie płynne, a cała scena zupełnie jasna.

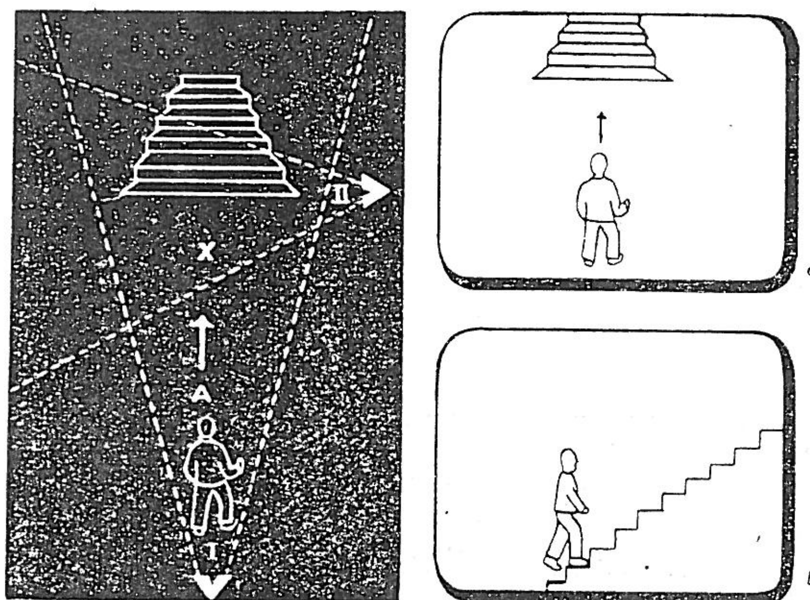
Rozpatrzymy teraz inny sposób zmontowania tej sceny. Pierwsze ujęcie może być takie same jak poprzednio. Następnie, kiedy aktor zauważa coś, co znajduje się poza ekranem i ma właśnie wstać z fotela, dajemy obraz tego co spostrzegł, mianowicie pudełka zapałek, leżącego na stole. Trzymamy ten plan tak długo, aż aktor wejdzie w kadr i weźmie zapałki do ręki. Kiedy aktor na coś patrzy, widz *chce* wiedzieć, co zwróciło jego uwagę. W tym momencie powstaje motywacja przejścia. Przejście jest więc uzasadnione, ponieważ wyjaśnia *przyczynę* ruchu aktora. W pierwszym przykładzie montażu tej sceny przejście nie prowadziło do niczego, nie wynikała z niego żadna myśl. Połączenie ujęć było skutkiem prostej fizycznej konieczności i nie miało dla widza żadnego znaczenia. W drugim przypadku przejście jest uzasadnione — pierwsze ujęcie *warunkuje* drugie — ciągłość obrazu jest więc bardziej precyzyjna.

Byłoby jednak niesłuszne, gdybyśmy porównując te dwie metody montażu żądali, aby każde przejście było uzasadnione w sposób opisany w drugim przykładzie. W bardzo wielu przypadkach (najprostszy przykład: kiedy trzeba przeprowadzić aktora z jednego pokoju do drugiego) zachodzi konieczność zdjęcia sceny w dwóch ujęciach i zwykłego połączenia obu planów dla uzyskania ciągłości ruchu. Można by oczywiście nie formułować sztywnych i bezwzględnych prawideł. Wydaje się jednak jasne, że na ogół należy dążyć do przejść dramaturgicznie uzasadnionych. Wtedy zmuszamy widza do myślenia i ciągłego reagowania na to, co widzi na

ekranie oraz zapobiegamy przekształcaniu się narracji w sprawozdanie. Montując scenę w sposób podany w drugim przykładzie możemy ponadto osiągnąć jeszcze dalsze korzyści. Wyobraźmy sobie, że aktor musi zrobić dziesięć kroków, by przejść przez pokój i dotrzeć do zapałek. Przy zastosowaniu pierwszej metody musimy pokazać całość ruchu, wszystkie dziesięć kroków. Inaczej nie unikniemy skoków w ciągłości obrazu. W drugim przypadku nie pokazujemy wcale jak aktor idzie przez pokój. W momencie kiedy sugerujemy, że aktor ma się podnieść z fotela, przechodzimy na plan zapałek. Następnie, po bardzo krótkim przetrzymaniu ujęcia 2 na ekranie, pozwalamy aktorowi wejść w kadr. Widz, zainteresowany wyłącznie następstwem istotnych wydarzeń, nie dostrzeże żadnej nieścisłości. W ten sposób montażysta może skrócić ekranowy czas sceny przez zwykłe wycięcie obrazu aktora przechodzącego przez pokój. Innymi słowy, może zmontować scenę w ten sposób, że wszystkie istotne szczegóły będą w pełni pokazane, a czysto fizyczny ruch zostanie niepostrzeżenie skrócony do minimum. W przypadku, kiedy mamy przeprowadzić aktora z jednego miejsca na drugie pomiędzy dwiema następującymi po sobie scenami, tę zasadę redukowania nieistotnego upływu czasu możemy posunąć o krok dalej. Na przykład: *A* rozmawia z *B* na ulicy przed domem, w którym mieszka. Widzimy, jak żegna się ze swoim towarzyszem. Zgodnie ze scenopisem następna scena ma rozegrać się między *A* i jego żoną w ich mieszkaniu na trzecim piętrze. Gdybyśmy chcieli przedstawić przejście od pierwszej sceny do drugiej dokładnie tak, jakby się odbyło w rzeczywistości, trzeba by pokazać, jak *A* wchodzi do domu, naciska guzik, by ściągnąć windę, czeka na windę, wchodzi do niej, wjeżdża na trzecie piętro, wychodzi z windy, podchodzi do drzwi swego mieszkania i otwiera drzwi. Dopiero po tym wszystkim scena mogłaby się zacząć. Jest to oczywista, niepotrzebna strata czasu, chyba że szczegółowe pokazanie całej drogi do mieszkania miałoby określoną funkcję dramaturgiczną. Wobec tego upływ czasu między pożegnaniem na ulicy a sceną w mieszkaniu musi być jakoś pokryty.

Nasuwa się kilka rozwiązań. Kiedy obaj mężczyźni żegnają się na ulicy, aparat może pozostać na *B* i pozwolić *A* wyjść z kadru wyraźnie w kierunku domu. Po utrzymaniu obrazu *B* przez jakiś czas na ekranie, następny plan może nas od razu przenieść na *A* wchodzącego do mieszkania. Czas pozostawania *B* na ekranie będzie dość długi, by pozwolił sądzić, że *A* zdążył już wjechać na trzecie piętro.

Można również zmontować tę scenę inaczej. W czasie pożegnania z *B*, *A* może powiedzieć, że żona czeka na niego w mieszkaniu. Dialog będzie wówczas uzasadniał bezpośrednie przejście na plan wnętrza mieszkania i czekającej tam żony. Po bardzo krótkiej chwili można będzie dać plan drzwi wejściowych od wnętrza mieszkania i ukazać wchodzącego *A*. Widza nie będzie to raziło, że widzi *A* w drzwiach mieszkania w parę sekund potem, jak oglądał go na ulicy. Będzie mu się wydawało, że krótki okres trwania na ekranie obrazu żony jest wystarczający, by *A* zdążył wjechać na trzecie piętro. Z punktu widzenia formalnego ta ciągłość planów jest fałszywa, ale nie ma to żadnego znaczenia, ponieważ kolejność wydarzeń jest dramaturgicznie uzasadniona. Od sceny na ulicy, w czasie której zostało wspomniane imię żony, logiczne przejście prowadzi właśnie do jej obrazu. Od ujęcia żony czekającej na męża — logiczne jest przejście na męża wchodzącego do mieszkania. W obu przypadkach treść jednej sceny nadaje znaczenie następnej i ciągłość dramaturgiczna jest dość zwarta, by widz nie dostrzegał formalnych niedokładności.



Rys. 8. Przejście od a do b jest możliwe do przyjęcia, ponieważ akcja jest wyraźnie ciągła; mimo że pewne elementy ruchu zostały pominięte.

Możność skracania (lub przedłużania) ekranowego czasu wydarzeń stanowi ważny czynnik regulowania przez montażystę tempa filmu. We wspomnianych przykładach osiągnięto skrócenie upływu czasu przez stworzenie sugestii, że część akcji odbywa się poza ekranem. Tę zasadę kondensacji rzeczywistego czasu można często posunąć jeszcze dalej. Czasem możliwe jest takie połączenie dwóch ujęć, że akcja pozostaje pozornie ciągła, chociaż w rzeczywistości część ruchu została usunięta.

Na przykład: widzimy aktora, który biegnie od aparatu w kierunku wznoszących się przed nim schodów. Aparat jest z tyłu i z chwilą kiedy aktor dobiegnie do schodów, chcemy dać przejście na bliższy plan, zdjęty przez schody, który pokaże aktora wbiegającego na pierwszy stopień (rys. 8, uj. *a* i *b*). W zasadzie te dwa plany powinny być dopasowane do siebie — moment, w którym akcja pierwszego ujęcia została przerwana, winien być podjęty w następnym.

W praktyce nie jest to zawsze konieczne. W trakcie pierwszego ujęcia możemy dojść do punktu, w którym widz zrozumie, że aktor, który biegnie w kierunku schodów, powinien wbiec na pierwsze dwa lub trzy stopnie, kiedy tylko się przy nich znajdzie. W takim przypadku może być czasem dopuszczalne przejście na plan *b* nieco wcześniej, zanim aktor dotrze do stóp schodów w ujęciu *a*, powiedzmy w momencie, kiedy aktor znajdzie się w położeniu *x*, oznaczonym na schemacie (*rys. 8*). Fakt, że przejście jest w tym przypadku nieuzasadnione i formalnie fałszywe, jest bez znaczenia, o ile widz nie spostrzeże błędu. Są jednak wszelkie dane na to, że widz niczego nie zauważy, ponieważ myśl, że „on wbiegnie na schody" została ugruntowana w pierwszym ujęciu, a drugi obraz pokazuje właśnie fakt wbiegania na schody. Sugestia myśli zawartej w uj. *a* jest tak silna, że techniczna nieścisłość nie zwraca uwagi. Gdyby ten przykład

był nie dość przekonywający, oto dwa podobne przypadki, cytowane przez Sidneya Cole z jego własnego doświadczenia:

> W filmie *Miasto w dolinie* („They Came to a City") ...mieliśmy scenę, w której Frances Rowe, postanowiwszy — niezupełnie zresztą niespodziewanie — powrócić do miasta i nie jechać z matką do Barnemouth, gdzie miała być osłodą ostatnich dni jej życia, mówi „Do widzenia" i oddala się, pozostawiając płaczącą matkę (Mabel Terry-Lewis). Emocjonalną kulminacją tej sekwencji jest ujęcie, w którym Mabel Terry-Lewis odchodzi od aparatu i niknie w dali — samotna i złamana.
>
> Problem, jaki stanął przed nami przy montażu tej sceny, polegał na tym, że ze względu na charakter dekoracji powinniśmy byli dać dla ciągłości jeszcze jedno ujęcie, między planem płaczącej Terry-Lewis i ogólnym planem jej ostatecznego odejścia. W pierwszym ujęciu Terry-Lewis stała we wnętrzu, w dolnej części wieży, w ostatnim — wyszła już stamtąd i zeszła po dwóch schodkach, które tam prowadziły. Było więc jasne, że drugi czyli środkowy plan powinien pokazywać matkę w momencie, kiedy wychodzi z wieży i schodzi po owych dwóch schodkach. Z punktu widzenia logicznej budowy ciągłości — nie mogło być nic prostszego. Niestety, z punktu widzenia napięcia dramatycznego i emocjonalnej ekspresji ten drugi plan był zbędny.
>
> Wraz z montażystą Michaelem Trumanem byliśmy zrozpaczeni. Mogliśmy, co prawda, usunąć fatalny plan i przejść z uj. 1 na 3 przez przenikanie lub ściemnienie. Ale to bez wątpienia zniszczyłoby efekt dramaturgiczny, ponieważ optyczne przejścia tego rodzaju niezmiennie sugerują widzowi zmiany w czasie lub miejscu akcji. Oko fachowca przyjęłoby to w każdym razie jako fałsz. Nie mieliśmy żadnego innego planu, który z jakimkolwiek logicznym lub emocjonalnym uzasadnieniem moglibyśmy dać między uj. 1 i uj. 3. Wobec tego odważnie chwyciliśmy... nożyce, usunęliśmy rażący plan i zrobiliśmy ostre cięcie od uj. 1 do uj. 3. Lekceważąc topografię kazaliśmy naszej bohaterce skoczyć z parteru wieży na miejsce odległe o prawie 11 metrów i to z całkowitym pominięciem takich szczegółów, jak drzwi i schodki po drodze. Ale z punktu widzenia dramaturgii uratowaliśmy emocjonalny rytm sceny.
>
> Słyszałem niejedną uwagę fachowców i laików na temat przejścia. Prawdopodobnie ciągłość ilustracji muzycznej ułatwiła jego percepcję. Ale myślę, że w podobnych okolicznościach przejście takie byłoby do przyjęcia nawet zupełnie bez muzyki.
>
> ...Końcowa sekwencja filmu (*Mój uczony przyjaciel* — „My Learned Friend") ukazuje Willa Hay i Claude'a Hulberta uwięzionych w komorze mechanizmu Big Bena przez szaleńca Mervyna Johnsa, który goni za nimi z gwardyjską halabardą. W desperacji Will i Claude próbują otworzyć najbliższe drzwi, wchodzą w nie i dopiero na skraju parapetu, gdy widzą ruch uliczny kilkadziesiąt metrów pod sobą, pojmują, że znaleźli się na występie muru, okalającym podstawę tarczy zegarowej Big Bena. Otóż cały efekt tej sceny polega na tym, że widz orientuje się wcześniej od nich, gdzie się znajdują. Pomóc nam w tym miała sekwencja planów o różnych kątach widzenia. Średni plan we wnętrzu wieży, na którym Will i Claude wchodzą w drzwi, zmontowaliśmy z ogromnym planem ogólnym, ukazującym z zewnątrz cały szczyt wieży Big Bena z dwiema maleńkimi figurkami Willa i Claude'a, wchodzących na parapet. Oczywiście, następujący plan musiał być dość bliski, by pokazać ich reakcję na to, co było już znane publiczności, i w ten sposób zaakcentować gag.
>
> Mieliśmy następującą trudność. Musieliśmy pozwolić im wejść w drzwi w ujęciu *we wnętrzu*, aby było jasne, co robią. W zasadzie dla zachowania prawidłowej ciągłości obrazu powinniśmy byli ukazać ich w ogólnym planie w momencie, gdy już należałoby dać trzeci plan. Ale wówczas na plan ogólny pozostałoby tak mało czasu, że widzowi byłoby trudno zapamiętać jego treść. Zaproponowałem montażyście, aby nie zmieniając żadnego z tych ujęć nadał planowi ogólnemu taką długość, by można go było dokładnie obejrzeć. „Ale to znaczy, że będę musiał powtórzyć akcję" — powiedział. „Właśnie o to chodzi" — odpowiedziałem. — „Na średnim planie przeprowadziłeś ich przez drzwi. Ale teraz zacznij plan ogólny od zamkniętych drzwi i powtórz całą czynność otwierania drzwi i przechodzenia przez nie". Montażysta zrobił jak mówiłem i przekonał się, że dzięki temu powtórzeniu umożliwił widzowi akomodację oka do ogromnej zmiany wielkości obrazu. Okazało się, że zakończenie tej akomodacji przypadało prawie dokładnie na ten punkt ogólnego planu, w którym istniała już ścisła ciągłość z wnętrzowym planem średnim.[2])

---

[2]) *Sydney Cole*: Film editing. British Film Institute; 1944. (Broszura).

Możność przedłużania lub skracania ekranowego czasu wydarzeń stanowi w rękach reżysera i montażysty niezmiernie czuły instrument kontroli tempa filmu. Widzieliśmy już, jak można pokryć nieistotny upływ czasu i jak niektóre działania mogą trwać na ekranie o wiele krócej niż w rzeczywistości. Ale kontrola nad czasem, którą realizator filmowy zyskuje dzięki montażowi, nie służy jedynie do usuwania zbędnych ogniw. W szczególności pozwala ona na przedstawienie następujących po sobie wydarzeń tak, aby każdy epizod przychodził w momencie najwłaściwszym dla dramaturgii filmu. Chodzi tu zarówno o nadawanie epizodom właściwej proporcji w całości filmu, jak i o ustalanie długości poszczególnych ujęć.

Chcąc uzyskać jasny obraz korzyści, jakie daje celowe regulowanie długości ujęcia, warto zwrócić uwagę na dwa wyjątki z filmu, w którym w ogóle nie stosowano montażu. Ocena strat w efekcie dramaturgicznym, spowodowanych przez odrzucenie czynnika montażu, powinna umożliwić nam lepsze zrozumienie jego roli.

Dajemy niżej dwa krótkie fragmenty filmu Alfreda Hitchcocka *Sznur* („Rope"). Film był eksperymentem, w którym realizator starał się stworzyć ciągłość filmową całkowicie bez montażu — prowadząc akcję przy pomocy nieustającego ruchu kamery.

(1) Dwaj młodzi studenci Brandon (John Dall) i Philip (Farley Granger) zabili swojego kolegę Davida Kentleya. Dla zwykłej fantazji tej samej nocy, kiedy dokonali zbrodni, urządzają przyjęcie, na które zapraszają swojego dawnego szkolnego nauczyciela, Ruperta Cadella (James Stewart), i rodziców zamordowanego kolegi. W czasie całego prawie przyjęcia z powodzeniem ukrywają przed gośćmi, że widzieli Davida tego wieczora. Twierdzą, że kolegę zaprosili i udają zdziwienie z powodu jego niepunktualności. Rupert dostrzega ich dziwne, nerwowe zachowanie i zaczyna coś podejrzewać. Później, już u wyjścia, prosi służącą o kapelusz i przypadkiem wpada na pierwszy ślad winy chłopców.

Scena rozegrana jest w średnim planie. Służąca podaje Rupertowi kapelusz, który wzięła z komody. Rupert z roztargnieniem wkłada go na głowę; to nie jest jego kapelusz, bo jest wyraźnie za mały. Rupert zdejmuje go, ogląda *(1a)* i nagle dostrzega coś w środku. W chwili, kiedy Rupert trzyma kapelusz przed sobą, aparat wolno podjeżdża do zbliżenia *(1b)* i ukazuje monogram we wnętrzu kapelusza — są to inicjały zamordowanego. (Aby aparat mógł objąć ten szczegół, Rupert musiał przechylić nieco kapelusz na jedną stronę i czekać przez mniej więcej 3,5 sekundy — 1.5 metra taśmy — aż aparat podjedzie.) Następnie, kiedy widz miał już dość czasu na odczytanie liter, aparat wolno jedzie w górę, by ukazać wyraz twarzy Ruperta *(1c)*, który nagle uświadamia sobie, co się stało.

(2) Pod koniec filmu Rupert wraca do mieszkania chłopców dla ostatecznego zbadania sprawy zniknięcia Davida. W kieszeni ma sznur przy pomocy którego, jak podejrzewa, chłopcy udusili swego przyjaciela i chce zmusić ich do przyznania się do winy.

Rupert jest obrócony plecami do chłopców. Zbliżenie kieszeni: widzimy, jak Rupert wyjmuje z niej sznur *(2a)*. Mówi ogólnie o morderstwie, nie przytaczając bliższych szczegółów, ale jego ton wskazuje wyraźnie, że wie, co się stało. Nagle odwraca się w stronę chłopców trzymając sznur w ręku *(2b)*, dając tym samym ostateczny dowód, że wie, kto zamordował Davida. Podczas gdy Rupert w dalszym ciągu mówi, aparat wolno panoramuje w prawo, ukazując najpierw róg pokoju *(2a)*, potem neonowy szyld za oknem *(2d)* i wreszcie przebitkę obu studentów *(2e)*. Aparat zużywa 3 metry, aby dojść do chłopców, i dalszych 1,5 m, by się na nich zatrzymać.

Oba te wyjątki pokazują, jak niemożność stosowania przejść montażowych stępia precyzję poszczególnych efektów. Pierwszy wyjątek jest właśnie przykładem zmarnowania dobrego efektu przez złe proporcje długości ujęć. W chwili kiedy Rupert zatrzymuje się, by zajrzeć do wnętrza kapelusza, dramaturgicznie ważnym obrazem staje się to, co widzi. W nor-

'dai eń stano-
tru ent kon-
istotny upływ
ele krócej niż
fi nowy zy-
dny h ogniw.
ych po sobie
jwłaściwszym
izo om właś-
osz ególnych

ulowanie dłu-
u, którym
atu gicznym,
na umożliwić

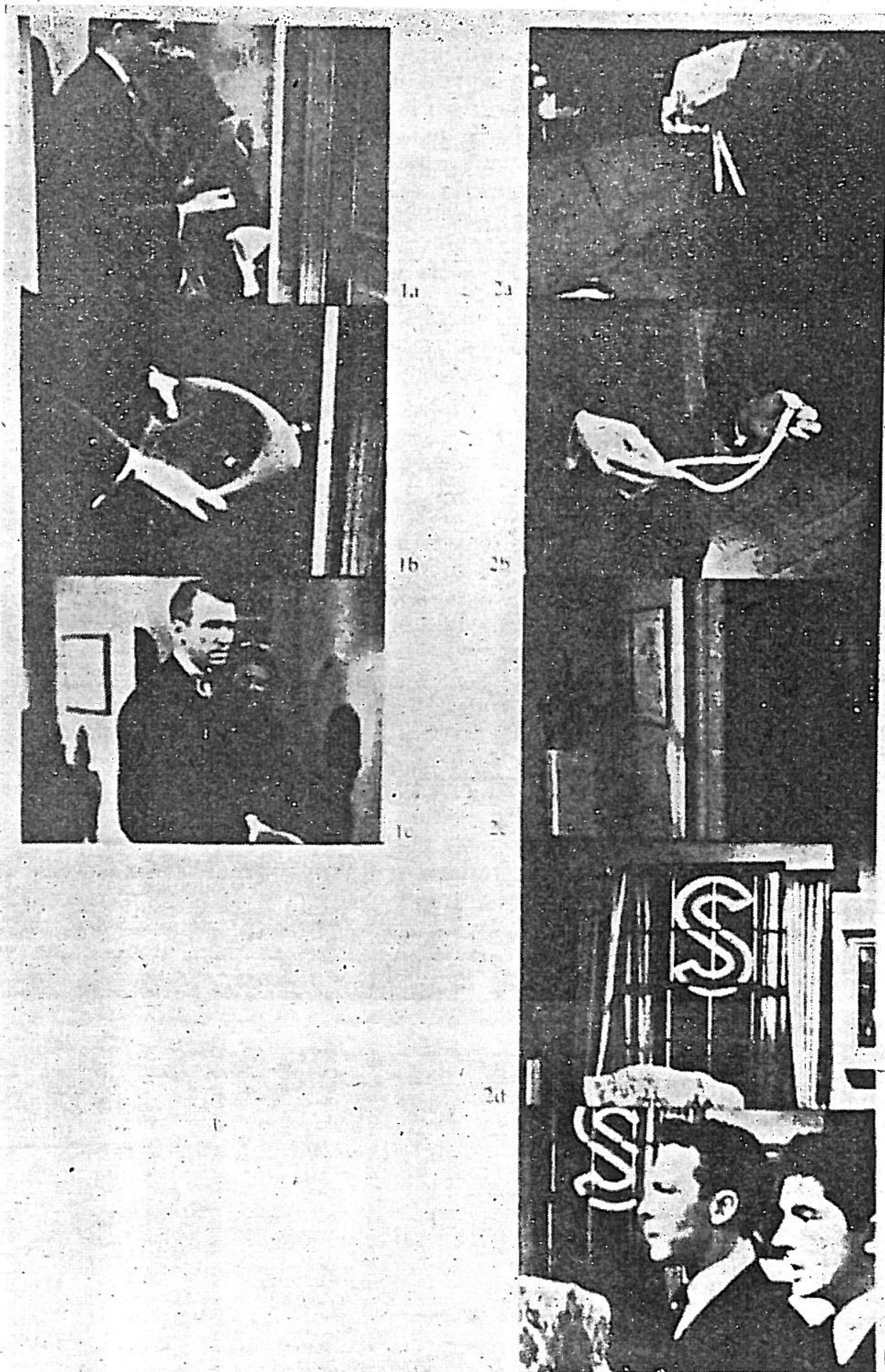
nco a *Sznur*
rał się stwo-
c akcję przy

Gra ger) zabili
ocy, kiedy do-
ławnego szkol-
am dowanego
pr d gośćmi,
łają dziwienie
erwowe zacho-
ącą o kapelusz

tow kapelusz,
vę; o nie jest
da *(1a)* i nagle
zed obą, apa-
nęt a kapelu-
cze ół, Rupert
mniej więcej
e, kiedy widz
ę, y ukazać
tałc
a c atecznego
mocy którego,
h do przyzna-

wi zimy, jak
e p ytaczając
ę stało. Nagle
c tym samym
up t w dal-
pie róg po-
ę obu studen-
ych 1,5 m, by

ść montażo-
yjątek jest
oporcje dłu-
d wnętrza
idz W nor-



1a 2a 1b 2b 1c 2c 2d

malnym filmie montażysta dałby w tym miejscu proste cięcie na zbliżenie inicjałów, stwarzając w ten sposób wrażenie, że pokazuje przyczynę wahania Ruperta. Pierwszy obraz stanowi dramaturgiczną motywację drugiego i wobec tego ciągłość ujęć byłaby przejrzysta i umotywowana. Metoda realizacji tej sceny powoduje nieistotny dramaturgicznie odstęp czasu między zauważeniem inicjałów przez Ruperta, a ich zbliżeniem. Ruch aparatu nie potęguje efektu — przeciwnie odwleka go przez niepotrzebny i nieuzasadniony psychologicznie chwyt. W tej scenie ważne jest tylko ujęcie Ruperta (to znaczy obraz widziany przed rozpoczęciem jazdy kamery) i zbliżenie inicjałów (obraz widziany na końcu ruchu aparatu). Wprowadzenie ruchu kamery między te dwa plany jest bezowocne.

Podobnie, kiedy zbliżenie było już na ekranie dość długo, aby widz mógł rozpoznać inicjały, następnym istotnym wydarzeniem jest reakcja Ruperta. W normalnym filmie cięcie przeniosłoby nas od jednego planu do drugiego i w rezultacie otrzymalibyśmy przejrzysty dramaturgiczny związek przyczyny i skutku. Wolny, cofający się ruch kamery tylko zamazuje cały efekt.

Podobny proces obserwujemy w drugim przykładzie. Dokładnie w momencie kiedy Rupert odwraca się, chłopcy wiedzą, że ich zbrodnia została wykryta. Następnym istotnym wydarzeniem jest więc z kolei ich reakcja. Gdyby film był zmontowany normalnie, montażysta dałby w tym miejscu przebitkę *(2e)*, tak że widz zobaczyłby od razu efekt poprzedniego obrazu. Ujęcie *2b* stawia przecież dramatyczne pytanie: „Jak na to zareagują?", i uj. *2e* daje na nie odpowiedź. Najlepszą ciągłość daje więc proste cięcie od jednego ujęcia do drugiego. Tutaj zaś mamy znaczny odstęp czasu między zbliżeniem sznura i reakcją chłopców.

Można by powiedzieć, że odsunięcie przebitki było zamierzone, że reżyser nie dając uj. *2e* od razu, chciał przez to utrzymać widza w napięciu. Byłaby to oczywiście zupełnie uzasadniona interpretacja tej sceny. Ale nawet, jeżeli takie było zamierzenie, można by podać w wątpliwość, czy zostało ono rzeczywiście osiągnięte w sposób najskuteczniejszy. Kiedy kamera zaczyna panoramować, odsłania po drodze szereg przedmiotów, nie mających nic wspólnego z sytuacją. Neonowy szyld za oknem jest może atrakcyjny, ale absolutnie niczego nie wnosi, niczym nie wzmacnia napięcia. Zwłokę w ukazaniu reakcji osiągnięto poprzez wprowadzenie obrazów nie mających żadnego związku z akcją — konflikt dramatyczny znalazł się chwilowo na bocznym torze.

Gdyby reżyser nie był związany swą specyficzną koncepcją realizacji, mógłby równie dobrze odwlec reakcję przy pomocy montażu. Mógłby zostawić plan Ruperta na ekranie tak długo, jakby mu to było potrzebne. Następnie kiedy uznałby, że napięcie zostało doprowadzone do maksimum, przeszedłby na przebitkę chłopców. Przewaga tej metody montażu polega na tym, że wszystko, co widz widziałby na ekranie, byłoby przez cały czas częścią konfliktu. Przedłużenie ujęcia Ruperta nie zmniejszyłoby napięcia, jakie miałoby powstać w wyniku odsunięcia przebitki — przeciwnie, wzmocniłoby je, ponieważ widz przez cały czas oglądałby obrazy związane z toczącą się na ekranie grą w kotka i myszkę.

Kilka zagadnień nasuwa się przy porównaniu ciągłości *Sznura* z filmem montowanym normalnie. Niewątpliwie, gdyby obie cytowane sceny były zmontowane, ich dramaturgiczny efekt byłby o wiele silniejszy. Dokładny moment, kiedy powinien ukazać się obraz reakcji obu chłopców, mógłby być wyznaczony — w razie konieczności — po paru próbach na stole montażowym. Podobnie można by wybrać moment, w którym staje się

ważne, aby widz zobaczył inicjały wewnątrz kapelusza. Montażysta, nie będąc ograniczony żadnymi technicznymi komplikacjami wynikającymi z długich, powolnych ruchów kamery, miałby możność ustalenia właściwego czasu dla poszczególnych akcentów. Gdyby scena została zdjęta z dostatecznej ilości ustawień, mógłby to zrobić z całkowitą swobodą. I wówczas, zamiast dominującego w *Sznurze* wrażenia braku dramaturgicznej wyrazistości, mielibyśmy zwartą, pełną napięcia ciągłość filmową.

Możemy łatwo wyobrazić sobie ostateczny efekt filmu zrealizowanego tą metodą. Półtora metra ruchu, które zużywa aparat, by zajrzeć do środka kapelusza, stanowi kompletną stratę czasu ekranowego. Jeżeli tę stratę czasu pomnożymy przez przybliżoną ilość podobnych sytuacji w całym filmie, otrzymamy obraz nieuchronnej całkowitej utraty tempa.

Poza problemem ustalenia właściwej długości poszczególnych ujęć, niezwykle ważne stać się może zagadnienie wyznaczenia odpowiedniego miejsca epizodu w sekwencji. W rozdziale o montażu sekwencji komediowych opisywaliśmy, jak w niektórych przypadkach można stworzyć dowcip przez uprzedzenie go, na przykład, przez wcześniejsze pokazanie aktora, który za chwilę stanie się celem precyzyjnego rzutu porcją kremu. Ale możemy również uzyskać efekt przez zaskoczenie widza, zażartowanie z widza. W cytowanej sekwencji filmu *Niewidzialny detektyw* żart przychodzi o wiele później, niż go po raz pierwszy zapowiedziano, i właśnie ten z pozoru odwrócony sposób pokazania wydarzeń wywołuje efekt komiczny. W przytoczonym wyżej fragmencie *Trzeciego człowieka* zastosowano dokładnie odwrotną procedurę i osiągnięty efekt komiczny miał zupełnie inny charakter.

Podobne możliwości wyboru istnieją w bardziej poważnych, dramatycznych scenach. W wyjątku z *Serdecznych przyjaciół* widz dużo wcześniej wie, że Mary znajdzie program teatralny, niż ma to miejsce na ekranie. Opóźnienie reakcji Mary i ostateczne jej pokazanie dopiero wtedy, kiedy sekwencja zbliża się do kulminacji, stwarza właśnie uczucie napięcia. W tym przypadku kolejność wydarzeń jest ściśle analogiczna do zastosowanej w podanym przykładzie.

Jak powiedzieliśmy, odwrotną metodę ukazania ważnego epizodu stanowi wprowadzenie go przez zaskoczenie widza. Oto przykład:

WIELKIE NADZIEJE [3)]

Fragment aktu I

Początek filmu. Poprzedza go ujęcie kartek książki, przy którym komentator mówi, że mały chłopiec w uj. 1 nazywa się Pip.

			Dług. w m
1	Plener. Ujście Tamizy. Zachód słońca. *Bardzo daleki pl. og.* małego chłopca, Pipa, biegnącego od lewej do prawej wzdłuż wybrzeża. *Kamera jedzie i panoramuje* za Pipem, który przebiega zakręt drogi i zbliża się do *aparatu.* Na skraju drogi stoi szubienica *(na prawo od aparatu).* Pip przebiega obok, spogląda na szubienicę i biegnie dalej. *Wychodzi z klatki w prawo od aparatu.*	*Wiatr wydaje wysoki, przerażający świst.*	11,4

3) „Great Expectations". Reżyseria: David Lean. Montaż: Jack Harris. Produkcja: Cineguild 1946.

			Dług. w m
	Przenikanie na:		
2	Plener. Cmentarz. *Pl. śr.* Pip trzyma pęk ostrokrzewu w prawej ręce. Wspina się przez zburzony kamienny mur. *Aparat panoramuje za nim,* jak idzie między pomnikami i starymi grobami cmentarza. *Aparat panoramuje dalej,* Pip podchodzi do jednego z nagrobków i klęka przy nim. Jest teraz w *pl. og.*	*Wiatr dmie dalej.*	10,3
3	*Pl. śr.* Pipa klęczącego przy grobie. Pip wyciąga zeschły krzak róży, odrzuca go na bok, uklepuje ziemię i umieszcza swój pęk ostrokrzewu na grobie pod tablicą z wyrytym napisem.	*Wiatr j. w.* *Trzeszczenie gałęzi.*	6,4
4	*Pl. śr.* Pipa klęczącego przy grobie. Rozgląda się niespokojnie *w kierunku aparatu.*	Słychać coraz głośniejszy świst wiatru.	3,22
5	*Ogólny plan z punktu widzenia Pipa* na bezlistne gałęzie drzewa. Wiatr porusza gałęzie i Pipowi wydaje się, że to jakieś kościste ręce wyciągają się do niego.	*Wiatr i trzeszczenie gałęzi.*	1,86
6	*Pl. am.* Pipa rozglądającego się *jak w uj. 4.*		1,7
7	*Pl. śr.* pnia starego drzewa *z poziomu oczu Pipa.* Wygląda bardzo ponuro i chłopcu wydaje się, że to pokrzywione ciało człowieka.	*Trzeszczenie gałęzi.*	1,4
8	*Pl. śr.* Pip zrywa się z klęczek i biegnie od prawej do lewej w kierunku cmentarnego muru. *Kamera panoramuje za nim, po czym zatrzymuje się,* kiedy Pip *biegnie w jej stronę* i wpada prosto w ramiona wielkiego, brudnego, dziko i strasznie wyglądającego człowieka. Z ubrania i kajdanów widać, że jest to zbiegły skazaniec.	*Pip krzyczy głośno.*	2,02
9	*Zbl.* Pip. Usta ma otwarte w krzyku, ale wielka brudna ręka zamyka je, zmuszając chłopca do milczenia.		0,52
10	*Zbl.* skazańca. Twarz jest brudna i gniewna. Włosy krótko ścięte. Patrzy z ukosa ponuro na Pipa.	*Skazaniec:* — Zamknij się szczeniaku, bo ci łeb ukręcę.	1,08

Uj. 1 jest właściwie tylko planem sytuacyjnym, ale jego wartość dla nastroju filmu jest ogromna. Oświetlenie jest odpowiednie — ani dzień, ani noc. Szubienica podkreśla jeszcze ponury charakter scenerii. Odległość stwarza wrażenie osamotnienia małej figurki chłopca.

Następnie (uj. 2) widzimy, jak Pip wchodzi na cmentarz. Po raz pierwszy widzimy jego twarz i utwierdzamy się w podejrzeniu, że chłopiec boi się. Sceneria jest w dalszym ciągu ponura, ale nieco bardziej groteskowa — aparat znajduje się na poziomie oczu Pipa, przez co nagrobki wydają się większe niż w rzeczywistości.

Przez cały czas słyszymy wiatr, który huczy i wyje na natarczywej, wysokiej nucie. Pod koniec uj. 3 słyszymy nagle nowy dźwięk. Dziwny szelest i trzaski wchodzą po raz pierwszy.

Przechodzimy na bliższy plan Pipa w chwili, kiedy podnosi głowę znad grobu. Jego twarz zamiera nagle w przestrachu, kiedy dostrzega to, co pokazuje nam

Wielkie nadzieje

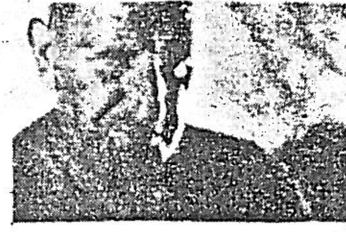










uj. 5 — duże trzeszczące drzewo z gałęziami przypominającymi dziwaczne ramiona, wyciągające się do chłopca. Drzewo jest zdjęte z niskiego ustawienia kamery, jak gdyby widziane oczami dziecka.

Znowu przechodzimy na Pipa (uj. 6) i znowu (uj. 7) ukazuje się nam jeszcze straszniejszy obraz innego drzewa. Tym razem pień wygląda jak okropnie okaleczone ciało ludzkie.

Podobnie jak chłopiec nie możemy już dłużej tego wytrzymać i z wyraźną ulgą patrzymy, jak Pip ucieka od całej tej makabrycznej atmosfery. W momencie kiedy bieg jego nabrał już szybkości i chłopiec za chwilę ma opuścić cmentarz, widzimy, że wpada na coś strasznego — strasznego i żywego. Zanim zdążyliśmy zobaczyć więcej, Pip zaczyna krzyczeć. W momencie krzyku widzimy zbliżenie twarzy Pipa.

Dopiero teraz możemy po raz pierwszy przyjrzeć się, na co wpadł chłopiec. Jest to wielki, okropny człowiek. A kiedy po raz pierwszy słyszymy jego głos — przypomina nam zgrzyt piły.

Cały ten fragment był rozwiązany montażowo w scenopisie, chociaż oczywiście reżyser w czasie zdjęć nakręcił pewną ilość ujęć rezerwowych. Największą trudnością w fazie zdjęć było nagłe ukazanie skazańca. Ostatecznie rozwiązano to przez panoramowanie za chłopcem aż do chwili, kiedy wpada prosto na stojącego więźnia.

W montażu trudność polegała na decyzji, na której dokładnie klatce ciąć panoramę i dać zbliżenie krzyczącego chłopca. Zamierzony efekt polegał na tym, by zatrzymać panoramę na ekranie tak długo, aż widz zobaczy, że chłopiec wpadł na człowieka i to niezbyt przyjemnie wyglądającego, ale równocześnie nie dosyć długo, by widz mógł się dobrze przyjrzeć i osądzić, że w spotkanej postaci jest coś zdecydowanie ludzkiego. W ostatecznej wersji jest tam czternaście klatek od ukazania się skazańca do zbliżenia krzyczącego Pipa. Dźwięk krzyku Pipa zaczyna się na cztery klatki przed sklejką, dokładnie w momencie, kiedy zjawa znika sprzed oczu publiczności.[4])

Mamy tu więc przykład zamierzonego przez realizatorów zaskoczenia widza, przykład wprowadzenia nowego faktu przez zaskoczenie. Widzimy, że nie wystarcza, by nieoczekiwany fakt pojawił się zwyczajnie w toku narracji. Wstrząs musi być przygotowany wcześniej. Najpierw stworzono atmosferę tajemniczości, zapowiedź niebezpieczeństwa. Potem w momencie ukazania się dość groźnego obrazu (uj. 7) Pip zaczyna uciekać. Zaczynamy już odczuwać ulgę i wtedy właśnie zjawia się obraz naprawdę straszny. Przychodzi znienacka, w chwili kiedy napięcie zaczyna słabnąć. Reżyser i montażysta celowo doprowadzili widza do przekonania, iż niebezpieczeństwo minęło i uderzyli w niego w chwili odprężenia.

Gdyby reżyser chciał stworzyć u widza napięcie oczekiwania, musiałby tę scenę zmontować inaczej. Pokazałby nam obraz Magwitcha obserwującego Pipa i w ten sosób uprzedziłby nas o tym, co ma się wydarzyć. Wówczas zaskoczony byłby tylko chłopiec. Emocjonalna reakcja widza polegałaby na pełnym napięcia oczekiwaniu na mające nastąpić wydarzenie. Widz musi być przygotowany wcześniej bez względu na to czy został uprzedzony o danym efekcie, czy też ma on przyjść niespodziewanie. Jeżeli ma to być napięcie oczekiwania, widz musi najpierw zobaczyć, na co ma czekać. Jeżeli chce się zaskoczyć widza, przygotowanie musi być negatywne — uwaga widza winna być z rozmysłem odwrócona od danego wydarzenia, zanim przyjdzie ono jako niespodzianka.

Konieczność wyboru między przygotowaniem kulminacji a wprowadzeniem jej przez zaskoczenie zachodzi w codziennej praktyce za każdym razem, kiedy montażysta ma dać zbliżenie. Powstaje problem, kiedy dokładnie owo szczególnie ważne wydarzenie winno nastąpić. Powiedzmy, że aktor ma właśnie zażyć truciznę — chodzi o to czy przejść na zbliżenie przed, czy po samym fakcie. Jeżeli zbliżenie damy nieco wcześniej, zanim aktor wypił truciznę, wówczas przez fakt pojawienia się zbliżenia na ekranie widz będzie spodziewał się kulminacji i odczuwał napięcie oczekiwania

[4]) Uwagi Jacka Harrisa.

na nią. Odwrotnie, jeżeli przejście na zbliżenie przypadnie na moment, kiedy aktor przykłada szklankę do ust, wówczas to, co nastąpi, będzie dla widza niespodzianką. W podanym wyżej fragmencie montażysta po zaskoczeniu widza postanowił jeszcze dodatkowo wstrzymać przerażający obraz o dalszych czternaście klatek, potęgując w ten sposób chwilową niepewność i napięcie przed ostatecznym ujawnieniem tego, co się stało.

Tempo — rytm

W naszej analizie końcowej sekwencji pościgu w *Mieście bez maski* widzieliśmy, jak reżyser i montażysta osiągali zmiany napięcia emocjonalnego przez stałe zmienianie tempa montażu. Przy pomocy różnych chwytów technicznych panowali nad szybkością biegu wydarzeń, a przez to właśnie mogli regulować emocje, jakich doznawał widz. Musimy więc z kolei zwrócić naszą uwagę na rozmaite, stojące do dyspozycji montażysty techniczne środki regulowania tempa filmu.

Zmiany tempa filmu są wtedy tylko istotne, kiedy zwiększają lub zmniejszają zainteresowanie widza tym, co się dzieje na ekranie. Przy omawianiu tych zagadnień musimy umieć rozróżnić problem tempa, uzyskanego mechanicznie przez zwyczajne skracanie ukazujących się na ekranie obrazów od tempa wynikającego z zainteresowania fabułą. Sekwencja może być jednocześnie szybka i nudna — porównajmy sceny pościgu, które kończą prawie każdy najgorszy *western* (film kowbojski). Ale może być również wolna a przy tym emocjonująca — jak w niektórych słynnych, zapierających dech scenach w filmach Hitchcocka. Kulminacyjna scena *Miasta bez maski*, nawet przy najszybszym biegu wydarzeń i najbardziej natarczywym dzwięku, znacznie słabiej oddziaływałaby na widza, gdyby konflikt dramatyczny nie został wcześniej jasno określony.

Powierzchowne wrażenie szybkiej emocjonującej akcji można uzyskać najprościej przez bardzo szybki montaż sekwencji. Jeżeli obrazy następują po sobie coraz szybciej, powstaje efekt rosnącej emocji, który może posłużyć do wzmocnienia zainteresowania akcją. Przy przyśpieszaniu montażu trzeba jednak zwracać uwagę na treść planów. W dążeniu do zwiększenia tempa montażu byłoby bezcelowe, gdyby ktoś wymierzał absolutną długość ujęć i potem dowolnie je podcinał. Sekwencja złożona z ujęć przeciętnej długości półtora metra może w pewnych wypadkach wydawać się wolniejsza niż inna sekwencja, zbudowana z ujęć dwa razy dłuższych. Każdy obraz ma własną treść do przekazania i wobec tego musi być traktowany indywidualnie. Jeden obraz może wypowiedzieć całą swoją treść w bardzo krótkim okresie czasu, inny będzie na to wymagał dłuższej chwili. To właśnie musi być brane pod uwagę, aby zwiększenie tempa montażu nie doprowadziło do niejasności. Nawet wtedy, kiedy sekwencja ma pobudzić zainteresowanie widza głównie przez wzrost tempa, każde ujęcie winno pozostawać na ekranie tak długo, żeby było czytelne.

Jeżeli, na przykład, reżyser chce pokazać na ekranie list, długość ujęcia będzie zależna od ilości napisanych słów. Istnieje pewna określona ilość czasu, jaki będzie potrzebny przeciętnemu widzowi na odczytanie całego tekstu. Gdyby dać ujęcie krótsze — część informacji nie dotarłaby do widza, przy dłuższym — większość widzów nudziłaby się czekając na następne ujęcie. Obraz aktora, który biegnie z jednego miejsca na drugie, musi być pokazany w całości, o ile jego treść ma dotrzeć do widza. Gdyby ciąć wcześniej, zanim aktor dobiegnie do celu dlatego tylko, że ktoś chciał-

by przyśpieszyć montaż sekwencji, widz nie otrzymałby części informacji zawartej w danym ujęciu. Natomiast przebitka statycznego przedmiotu — na przykład zbliżenie rewolweru w ręku mordercy — mówi tylko o tym, że morderca trzyma właśnie rewolwer; wystarczy więc kilka sekund, by ujęcie stało się zrozumiałe. Plan ogólny musi zwykle pozostawać na ekranie tak długo, by widz mógł rozpoznać toczącą się na nim akcję, zbliżenie zaś przemawia bardziej bezpośrednio i przez to szybciej jest zrozumiałe. Tak więc z zastrzeżeniem, że traktujemy problem zbyt ogólnie, by ustalać ścisłe prawidła — pozostawianie zbliżenia na ekranie o wiele krócej od planu ogólnego jest zjawiskiem zasadniczo normalnym.

Obok treści ujęcia i wielkości zawartego w nim obrazu, jako dalszy element winien być wzięty pod uwagę — kontekst. Plan, który wprowadza fakt niespodziewany dla publiczności, musi pozostawać na ekranie dłużej, niż ujęcie przypominające o czymś już znanym widzowi. O tym będziemy mieli jeszcze okazję powiedzieć nieco więcej. Na razie chcemy zwrócić uwagę, że każde ujęcie, aby było zrozumiałe i mogło przekazać widzowi całą swą treść, musi trwać na ekranie pewną określoną minimalną ilość czasu. W każdym przypadku minimum to jest zależne od wielkości obrazu, jego treści, ilości ruchu w klatce i kontekstu. Nie znaczy to oczywiście, że tę „krytyczną" długość ujęcia można ściśle wyliczyć, ani nawet że trzeba by to zrobić, gdyby to było możliwe. Chodzi tylko o to, że montażysta, który buduje sekwencję z zamiarem nadania jej bardzo szybkiego tempa, musi pamiętać o szczególnych właściwościach każdego ujęcia.

Przycinanie ujęć do ich długości minimalnej nie jest jednakże jedyną metodą stwarzania wrażenia szybkości. Dla uzyskania wrażenia szybkiej akcji jest często lepiej zmieniać tempo, niż utrzymywać je stale na najwyższym poziomie. W podanym wyżej fragmencie filmu *Marynarka handlowa* widzieliśmy, jak tempo realizacji stale się zmienia, mimo że cała sekwencja dotyczy szeregu niezmiernie szybkich operacji. Po szybkich epizodach następują wolniejsze i ta właśnie zmiana tempa podkreśla wrażenie szybkości. Gdyby cała sekwencja została zmontowana w takim tempie, jak jej kulminacja, wówczas niezmienna maksymalna szybkość montażu stałaby się prędko monotonna. Efekt pośpiechu, jaki ma być przekazany widzowi, zależy od kontrastu z tym, co go poprzedzało. *Przyśpieszanie* i *zwalnianie* tempa wywołuje o wiele silniejsze poczucie szybkiego działania niż jednolicie maksymalna szybkość montażu. Aby wyjaśnić funkcjonowanie tej zasady wystarczy przypomnieć początek cytowanego przez nas fragmentu *Był raz wesoły włóczęga* (s. 63) i dwie zupełnie sztuczne zmiany tempa we fragmencie *Skały w Brighton* (s. 39).

Wrażenie, jakie szybkość montażu wywiera na widzu, zależy poza tym od rodzaju zestawień planów. Na ogół najszybszy montaż stosuje się przy akcji równoległej. Przeważnie widz prędko orientuje się w schemacie ciągłości filmu i oczekuje szybkich przejść od ścigającego do ściganego. Każde przejście akcentuje sytuację, którą widz może sobie natychmiast przyswoić i wobec tego tempo montażu może być niezmiernie szybkie. Ale kiedy przejścia przenoszą nas do nowych, bardzo różnorodnych obrazów, każde ujęcie musi pozostawać na ekranie znacznie dłużej, aby widz zdążył oswoić się z nową treścią lub wielkością obrazu. Ogólny plan Willa Hay i Claude'a Hulberta na wieży zegarowej Big Bena w filmie *Mój uczony przyjaciel* — (s. 179) stanowi pod tym względem interesujący przykład. Ponieważ przy przejściu wielkość obrazu zmienia się bardzo znacznie, plan musi pozostać na ekranie przez pewien czas, by widz mógł się do niego przyzwyczaić.

Ta zasada może mieć również zastosowanie pozytywne, jak mogliśmy się przekonać z cytowanego fragmentu *Był raz wesoły włóczęga*. Widzieliśmy tam, jak montażysta świadomie przechodził na różne obrazy tego samego fragmentu nieprzerwanej akcji. Powodowało to w rezultacie stałe napięcie uwagi u widza i wrażenie, że sekwencja rozwija się z wielką szybkością.

Te sprawy nie wyczerpują jednak problemu nadawania filmowi właściwego tempa. Poza regulowaniem tempa w obrębie poszczególnych sekwencji, montażysta musi wypracować właściwe przejścia od jednej sceny do drugiej. W praktyce jest to sprawa wyboru między łączeniem dwóch następujących po sobie sekwencji przy pomocy cięcia, przenikania lub zaciemnienia.

Przenikanie jest najczęstszym sposobem łączenia dwóch kolejnych sekwencji. Ten sztuczny efekt obrazowy stwarza przerwę w ciągłości, która wyraźnie oddziela sąsiadujące ze sobą sceny. Na przestrzeni lat praktyki przenikanie nabrało jednak głównie znaczenia upływu czasu. Jeżeli więc montażysta chce powiedzieć, że następna scena dzieje się po upływie pewnego czasu od poprzedzającej — wówczas wprowadza się ją przez przenikanie. Podobnie retrospekcja, która cofa narrację w czasie, bywa zazwyczaj wprowadzana i kończona przez przenikania. O ile różnica w czasie wynikać będzie wyraźnie z akcji — np. wskutek zmiany wyglądu aktora, miejsca akcji lub pory roku w sąsiadujących ze sobą scenach — widz będzie mógł bez trudności śledzić tok narracji. Nie zawsze jednak jest wskazane, by przenikanie pokrywało upływ czasu między dwoma następującymi po sobie fragmentami akcji. Wcześniej analizowaliśmy przykład, w którym po scenie, mającej miejsce na ulicy przed domem, ma nastąpić dalsza scena w mieszkaniu jednej z postaci na trzecim piętrze. Widzieliśmy, że zdanie dialogu może doskonale połączyć obie sceny, pozwalając na ostre cięcie między nimi. W innych okolicznościach oczywiście można by połączyć obie sceny przenikaniem i przejście byłoby równie płynne.

Z punktu widzenia dramaturgicznego oba przejścia miałyby jednak nieco inne znaczenie. Łączenie dwóch scen przez przenikanie przerywa ciągłość narracji i stwarza wrażenie, że jedna scena została skończona, a druga ma się zacząć. Jeżeli obie sceny łączą się przez cięcie — jak opisywaliśmy wyżej — przerwa w akcji nie następuje. Sekwencja wydaje się ciągła i wątek dramatyczny rozwija się nieprzerwanie. Oczywiście nie można powiedzieć, czy w przytoczonym przykładzie bardziej wskazana jest pierwsza czy druga metoda, jeżeli się nie uwzględni, który z dwóch wynikających stąd efektów dramaturgicznych lepiej służy wymaganiom fabuły. Warto zaznaczyć, że automatyczne stosowanie przenikań dla łączenia byle jakich dwóch sekwencji, tak powszechnie praktykowane w dzisiejszych filmach, nie wpływa dodatnio na ciągłość filmu. Dramaturgiczna pauza, jaką daje przenikanie, nie zawsze jest najlepszym rozwiązaniem, kiedy jedna scena wynika z drugiej.

Metodę łączenia sekwencji przez dramaturgicznie uzasadnione cięcie można dobrze zilustrować na przykładzie retrospekcji w filmie Davida Leana *Serdeczni przyjaciele*. Lean dwukrotnie (jeden przykład podajemy na s. 74) stosuje cięcie, by przenieść akcję do retrospekcji i następnie z niej wyprowadzić. Powstaje w ten sposób wrażenie, że scena w retrospekcji stanowi integralną dramaturgicznie część całej sekwencji. Gdyby treść scen retrospektywnych wyizolować przy pomocy dwóch przenikań, naruszyłoby to wrażenie nieprzerwanego rozwoju akcji.

Wybór między przejściem przez przenikanie i przez ostre cięcie zależy również od wymagań tempa. W filmie *Świat i jego żona* („The World and his Wife") Frank Capra (który uchodzi za nadzorującego bardzo ściśle montaż swoich filmów) często przechodzi od sceny do sceny przez cięcie. Kilkakrotnie hałaśliwą sekwencję komediową ucina natychmiast po poincie. A widz, gdy jeszcze śmieje się z tego, co zobaczył, już tkwi — przez ostre cięcie — w samym środku następnej sekwencji. W ten sposób film nabiera szalonego tempa — zainteresowanie widza nie słabnie ani na chwilę.

Czasem jednak przenikania mogą służyć bardziej istotnym celom niż wyżej opisane. Krótka chwila, kiedy oba obrazy pozostają razem na ekranie, może niekiedy nabrać szczególnego sensu dramaturgicznego. Przenikanie na retrospekcję w cytowanym przez nas fragmencie filmu *Obywatel Kane* (s. 92), gdzie na obraz Leylanda, kiwającego głową ze zrozumieniem, nakładają się obrazy Kane'a i jego żony, zawiera zupełnie wyraźną aluzję.

Stosowanie zaciemnień jest zagadnieniem bardziej specjalnym. Zaciemnienie oznacza większą pauzę w ciągłości, przerywa bieg narracji i odcina akcję wcześniejszą od następnej. Tam gdzie takie jest zamierzenie, zaciemnienie może być bardzo skuteczne. Z drugiej strony, niektórzy realizatorzy twierdzą, że nie powinno się w ogóle stosować zaciemnień, ponieważ nie warto pustego ekranu pokazywać widzowi. Nie ma powodu, byśmy zajmowali stanowisko w tej sprawie. Wystarczy powiedzieć, że właściwie zastosowane zaciemnienie może czasem stworzyć pauzę konieczną dla refleksji i przyswojenia sobie przez widza dramatycznego napięcia. W ten sposób prawidłowo wytrzymane na ekranie zaciemnienie można wykorzystać jako środek przeniesienia napięcia na następną scenę.

Do łączenia następujących po sobie scen stosuje się także czasami inne środki optyczne. Roletka może być niekiedy użyta zamiast przenikania, a diafragma może nieraz bardziej wymownie wprowadzić lub zakończyć plan niż zaciemnienie. Dziś te specjalne środki optyczne wyszły z użycia. Nie znaczy to jednak, że nie mogą kiedyś w przyszłości znowu wrócić do powszechnej praktyki. Stosowanie ich jest w dużej mierze sprawą przyjętej w danym okresie konwencji. Obecnie twórcy filmowi wolą chyba mniej sztuczne środki obrazowe — raczej zaciemnienia niż diafragmy, raczej przenikania niż odwrotki.

Do tej pory omawialiśmy sprawę ustalania długości ujęć w odniesieniu do indywidualnego efektu dramaturgicznego danego ujęcia i w stosunku do ogólniejszych wymagań tempa całej sekwencji.

Teraz musimy zająć się o wiele trudniejszym do określenia czynnikiem rytmu filmowego, który z kolei ma dalszy wpływ na regulowanie długości ujęć przez montażystę.

Problem montowania ujęć we właściwym rytmicznym stosunku do siebie jest sprawą drobnych, niemal niedostrzegalnych różnic w długości. O tym zagadnieniu trudno dyskutować ogólnikowo, ponieważ każde przedłużenie lub skrócenie ujęcia zależy przede wszystkim od jego treści. Ponadto znaczenie prawidłowego rytmicznie montażu można ocenić dopiero po obejrzeniu dużego fragmentu filmu. Zazwyczaj odczuwa się od razu, gdy scena ma rytm fałszywy lub nierówny; natomiast prawidłowy rytm wydaje się naturalny, jak gdyby osiągnięty bez starannego odmierzenia długości ujęć. Na początku niniejszego rozdziału próbowaliśmy omówić konsekwencje cięcia na ruchu lub w chwili spoczynku. Powiedzieliśmy, że na ogół lepszy efekt daje przejście wyważone tak, by przy-

padało na moment przerwy w działaniu. Stwierdzenie to jest oczywiście ryzykowne, ponieważ sprawa rytmicznego montażu jest w dużej mierze sprawą indywidualnego smaku. Ale to co niżej powiemy, uzasadni, dlaczego wolimy przejścia w momentach spoczynku.

Jak już mówiliśmy, montażysta powinien dążyć do zachowania rytmu gry aktora. Jeżeli będzie ciął plan w środku ruchu aktora, narzuci przerwę w obrazie, która nie zawsze jest zgodna z rytmem gry. Powróćmy do znanego nam przykładu. Ruch aktora, który nachyla się nad stołem i podnosi kieliszek wina składa się z dwóch faz: ruchu naprzód i ruchu wstecz. Na początku i na końcu każdego ruchu jest chwila spoczynku. Teraz — jeżeli przejście przypada na moment spoczynku, przyczynia się ono do wzmocnienia rytmu gry aktora. Jeżeli jednak *przychodzi* w trakcie ruchu — narzuca akcji rytm z zewnątrz.

Trudno jest ściśle określić, dlaczego montowanie według rytmu akcji jest tak ważne. Częściowo wynika to stąd, że wówczas przejścia są płynniejsze, jako wizualnie umotywowane. Ale bez względu na przyczyny, praktyczny skutek jest na ogół zupełnie widoczny. Niedbale zmontowana sekwencja, w której przejścia łamią rytm akcji wewnątrz planu, ma wygląd niestaranny, niefachowy, aż nazbyt rzucający się w oczy.

Niebezpieczeństwo narzucenia fałszywego rytmu akcji może również powstać w inny sposób. Mówiliśmy już w rozdziale o sekwencjach dialogowych, że w pewnych przypadkach można ominąć przerwy między następującymi po sobie kwestiami dialogu i w ten sposób zwiększyć tempo filmu. Jest to jednak dość niebezpieczne. Dobry aktor, o wyrobionym poczuciu czasu, stosuje celowo pauzy między zdaniami. Jeżeli będziemy ingerować w jego interpretację, możemy łatwo osłabić jej efekt. Co było słuszne w zastosowaniu do dialogu, odnosi się również do innych scen. Reżyser na planie narzuca scenie taką szybkość i takie zmiany tempa, jakie uzna za najwłaściwsze. Przede wszystkim więc na planie ustala się zasadniczy rytm akcji. Montażysta może nadać pewien szlif, może podkreślić ciągłość filmu przez wyakcentowanie najistotniejszych momentów, ale rytm gry, to znaczy rytm działania *w ramach ujęcia,* pozostanie bez zmian. Niewiele da podcięcie paru klatek tu i tam dla przyśpieszenia rytmu sekwencji, jeżeli dana scena jest rozegrana w wolnym tempie.

Ważne jest, abyśmy nie stworzyli tu wrażenia, że sprawa nadania filmowi właściwego rytmu jest tylko sprawą unikania błędów, czymś, co przyjdzie samo, jeżeli tylko montażysta będzie przestrzegał rytmu gry aktorskiej. Zdarza się przecież, że reżyser zdejmuje epizody, których akcja toczy się głównie w obrazie, z dużej ilości ustawień kamery po to właśnie, by ostateczny rytm został stworzony w montażowni.

W *Czerwonej rzece* Howarda Hawksa mamy epizod, w którym grupa ludzi ma właśnie wyruszyć w długą drogę przez tysiące kilometrów pustego kraju, by popędzić na targ swoje bydło. Scena rozgrywa się o świcie. W planie ogólnym, przy bardzo wolno panoramującej kamerze widzimy olbrzymie stada bydła, stłoczone w zagrodach. Atmosfera jest pełna spokoju i oczekiwania. Przewodnik wyprawy daje znak, że nadeszła pora wymarszu. Wiadomość rozchodzi się wokoło i nagle pojawia się na ekranie wielkie zbliżenie jednego z pastuchów. Koń staje dęba i twarz mężczyzny wołającego „Yippee!" przesuwa się przez ekran. Kilkanaście podobnych ujęć innych mężczyzn następuje szybko po sobie. Potem następuje drugi ogólny plan, zdjęty od tyłu, posuwających się już naprzód stad, które wolno ruszają w daleką drogę. Z kolei wchodzi muzyka oparta na tradycyjnym temacie i w ten sposób wyprawa się rozpoczyna. Trudno oddać w sło-

wach całe wrażenie, jakie sprawia ten epizod: tak bardzo zależy ono od tempa. Seria szybkich zbliżeń spełnia wizualnie rolę sygnału do wymarszu, tworzy rodzaj symfonicznego preludium długiej wędrówki. Efekt ten został osiągnięty przez przełamanie wolnego, monotonnego rytmu ogólnych planów przy pomocy kilkunastu zbliżeń. Emocjonalny sens tej sceny na pewno nie wynikał bezpośrednio z niezmontowanego materiału — został wydobyty przy pomocy kompozycji rytmicznej, stworzonej przez montażystę.

Wybór planów

Gdyby ktoś chciał opracować wyczerpującą teorię montażu, mógłby zacząć od tego, że wziąłby jako przykład prostą sytuację dramaturgiczną i opisał różne sposoby dokonywania wyboru najodpowiedniejszych obrazów. Każda taka teoretyczna analiza musiałaby uwzględnić rolę, jaką w danej sekwencji ma do spełnienia gra aktorów, oświetlenie, dialog, dekoracje, dźwięk i muzyka. Analiza problemów samego tylko montażu byłaby mało przydatna, ponieważ ten sam epizod grany przez dwóch różnych aktorów, oświetlony przez dwóch różnych operatorów i mający nieco inny dialog, musiałby być w każdym wypadku montowany inaczej. Tak więc omówienie zagadnień selekcji planów wymagałoby szczegółowej analizy wszystkich innych twórczych składników realizacji filmów. Dlatego też w naszych przykładach w części II równolegle do zagadnień pracy w montażowni ukazywaliśmy problemy realizacji na planie, a więc problemy wyboru właściwego obrazu. W ten sposób mamy nadzieję, że większość zagadnień związanych z selekcją planów została już co najmniej wzmiankowana w praktycznych przykładach. W wybranych przez nas fragmentach głównym zadaniem selekcji planów było wzmocnienie oddziaływania dialogu i gry aktorów.

Pozostają nam do rozpatrzenia mniej typowe przykłady, w których właśnie dobór obrazów stanowi podstawowy proces twórczy. W tych przypadkach wybieranie i zestawianie ujęć służy wyrażaniu myśli i uczuć, których nie można wypowiedzieć przy pomocy innych środków wyrazowych. Chodzi nam w gruncie rzeczy o fragmenty tzw. „czystego kina", gdzie formuła montażu stanowi o filmie.

DAMA PIKOWA [5])

Fragment aktu VIII

Petersburg, rok 1806. Herman (Anton Walbrook) — biedny, ale ambitny oficer saperów dowiedział się, że hrabina Raniewska posiada magiczny sekret powodzenia w kartach. Jest zdecydowany wydobyć go od niej. Chcąc osiągnąć ten cel, zaleca się do młodej wychowanicy Raniewskiej Lizawety, aby uzyskać wstęp do domu hrabiny.

W poprzedniej sekwencji Lizaweta i hrabina, wsparta na lasce i ubrana w długą futrzaną pelerynę, która szeleści za każdym krokiem — były na przedstawieniu w operze. W czasie przedstawienia Hermanowi udało się zobaczyć na chwilę z Lizawetą i umówić się na wizytę w domu hrabiny. Później w środku nocy, kiedy Herman ukazuje się hrabinie w jej sypialni, hrabina umiera z przerażenia i Herman powraca do swej kwatery nie zdobywszy upragnionej tajemnicy.

---

[5]) Reżyseria: Thorold Dickinson, Montaż: Hazel Wilkinson. Scenariusz: Rodney Ackland i Arthur Boys, wg. Puszkina. Produkcja: World Screenplays 1948.

			Dług. w m
1	*Zbl.* Herman czyta książkę, która jest wyraźnie widoczna. Książka nosi tytuł „Umarli wydadzą swoje tajemnice”. Pije. *Aparat cofa się i panoramuje do zbl.* ręki Hermana, odstawiającej kieliszek. Herman bierze butelkę i napełnia kieliszek. *Aparat jedzie na ekranie* w górę w momencie, kiedy Herman podnosi butelkę i ukazuje go następnie *w pl. am.* Herman odstawia butelkę.	*Muzyka zaczyna się.* *Herman* (szepce): — Umarli wydadzą swoje tajemnice.	12
	Przenikanie na:	*Muzyka cichnie.*	
2	*Zbl.* Hermana śpiącego. Otwiera on oczy i rozgląda się próbując umiejscowić pukanie.	*Pukanie.*	7,26
3	*Zbl.* firanek, na których widać poruszające się cienie.	—	1,3
4	*Pl. am.* Plecy Hermana. Zbliża się do okna, szybko odsuwa firanki, otwiera okno.	*Pukanie.*	8,44
5	*Pl. śr.* Hermana. Wychyla się przez okno, następnie zamyka je i odwraca się w kierunku pokoju z miną zaintrygowaną. Robi krok naprzód, staje i słucha. Następnie *wychodzi z kadru.*	*Pukanie.* *Głośne stukanie w nieregularnych odstępach czasu.*	13,02
6	*Pl. am.* Herman przy drzwiach, słucha, otwiera drzwi gwałtownie by zobaczyć kto stoi za nimi. Korytarz jest pusty, w głębi stukają otwarte drzwi.	*Stukanie.*	5,24
7	*Pl. am.* Hermana patrzącego na drzwi.	*Stukanie laski.*	3,04
8	*Pl. og.* pustego korytarza. *Aparat panoramuje,* ukazując stojącego Hermana, który nasłuchuje. Zaciąga zasłony, zamyka drzwi i opiera się o nie. *Wychodzi z klatki,* drzwi otwierają się nagle i za podmuchem wiatru zasłona wdziera się do pokoju.	*Stukanie laski i szelest sukni.* *Drzwi trzaskają.* *Silna wichura (trwa do uj. 19).*	9,6
9	*Pl. am.* zapatrzonego Hermana, wiatr hula po pokoju.		0,62
10	Stół z butelką i kieliszkiem. Stół jest przechylony.		0,4
11	Wywiana z komina chmura kurzu.		0,32
12	Stojąca lampa przewraca się.		0,3
13	Lampa w środku pokoju kołysze się wkoło. Firanki w tle.		0,66
14	Łóżko — nad nim mapy spadające ze ściany.		0,34
15	Mapy spadają ze ściany.		0,46
16	Stół z butelką przewraca się.		0,46
17	Lampa wirująca wkoło i wydęte wiatrem firanki.		0,9

			Dług. w m
18	Okno. *Aparat cofa się, wiatr przywiewa mapy i papiery do okna.* Firanki trzepocą gwałtownie.		2,16
19	*Pl. śr.* Herman w środku pokoju, lampa kołysze się nad jego głową. Firanka trzepoce się *przed aparatem.*	*Wiatr ustaje.*	1,64
20	*Pl. śr* Hermana tyłem do aparatu. Wolno cofa się. Firanka jest teraz nieruchoma.		1,96
21	*Pl. og.* Herman rozgląda się po nieładzie w pokoju i cofa się wolno. *Aparat zaczyna najeżdżać na niego.* Herman słyszy stuk laski i cofa się do okna. *Aparat podchodzi do zbliżenia* i pokazuje Hermana, który siada na parapecie. Zamyka oczy słysząc, że odgłos laski i szelest sukni hrabiny stają się coraz głośniejsze.	*Stukanie laski i szelest sukni.* *Dźwięk laski i sukni ustaje. Wieje wiatr.*	37,34
	Herman podnosi oczy.	*Głos hrabiny:* — Mam rozkaz spełnić twoją prośbę... trzy... siedem... as... Wybaczam ci moją śmierć pod warunkiem, że ożenisz się z moją wychowanicą, Lizawetą Iwanowną.	
	Herman zamyka oczy.		
	Herman otwiera oczy i rozgląda się po pokoju. *Aparat panoramuje* na szablę, wiszącą na ścianie.	*Stuk laski i szelest sukni oddalają się.*	

Sekwencja ta jest interesująca dla nas ze względu na sposób, jaki wybrał reżyser, by ukazać stan psychiczny swego bohatera. Aż do uj. 20 cały epizod jest skomplikowanym przygotowaniem odwiedzin, które następują w uj. 21. Ciąg obrazów, które samodzielnie nie mają prawie żadnego znaczenia, składa się z całości na jednolitą sekwencję (zwłaszcza uj. 10 — 18). Ukazane w tym kontekście szczegóły stwarzają łącznie uczucie obecności jakiejś nieznanej nadnaturalnej istoty. Ważne jest to, że chociaż plany są zdejmowane z coraz bardziej groteskowych ustawień kamery, każdy pojedynczy obraz mógłby wyrazić tylko drobną część wysoce złożonego efektu ógólnego. Suma całej serii szczegółów ukazanych w starannie zbudowanej ciągłości nadaje sekwencji jej mocną wymowę.

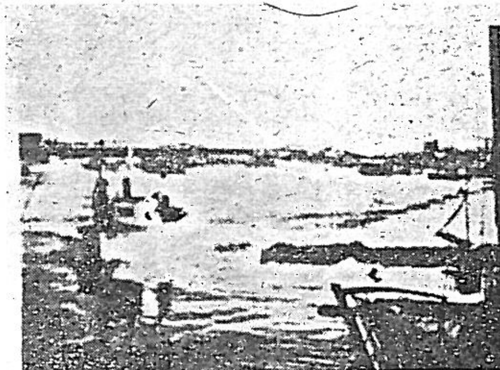
Przykładem innego rodzaju kompozycji montażowej jest niżej podany fragment.

DAMA Z SZANGHAJU [6])

Wyjątek z aktu II

O'Hara (Orson Welles), twardy, sentymentalny marynarz irlandzki został wciągnięty w bójkę w obronie pani Bannister (Rita Hayworth) w okolicznościach, które jak podejrzewa, były przez nią zainscenizowane. Pani Bannister zaprasza O'Harę, by wybrał się z nią i mężem na wycieczkę jachtem Bannistera. O'Hara odmawia. Następnego dnia Bannister (Everett Sloane), kaleka, który uchodzi za „największego żyjącego adwokata od spraw kryminalnych" odnajduje O'Harę

[6]) „Lady from Shanghai". Reżyseria: Orson Welles: Montaż: Viola Lawrence; Produkcja: Columbia 1948.









w biurze zatrudnienia marynarzy; O'Hara znowu odmawia O'Hara, Bannister i kilku marynarzy zaczynają pić w barze. Bannister udaje, że się upił i wali się z nóg. Narratorem filmu jest sam O'Hara.

			Dług. w m
1	*Przenikanie na:* Plener, port. Motorówka jedzie *przez ekran od prawej do lewej.* *Przenikanie na:*	*O'Hara (niewidoczny), opowiada:* — Oczywiście ktoś musiał odwieźć Bannistera do domu. Powiedziałem sobie —	4,5
2	Motorówkę zbliżającą się *w kierunku aparatu.*	— nie mogę tak zostawić bezradnego człowieka, leżącego w barze. Ale to ja byłem naprawdę nieprzytomny —	2,3
3	*Przenikanie na:* Motorówkę płynącą *przez ekran* między dwoma przycumowanymi statkami.	— a on tak bezradny jak śpiący grzechotnik. —	2,1
4	*Pl. am.* Jamnik z łapami na poręczy statku, szczeka gwałtownie.	*Głośne ujadanie psa.*	0,92
5	*Pl. am.* Pani Bannister patrzy w dół.	*Bannister (niewidoczny):* — Bardzo to ładnie z twojej strony Michale. —	0,9
6	*Ujęcie przez poręcz jachtu.* Marynarz i O'Hara wynoszą Bannistera z motorówki na jacht. Pani Bannister na prawym przednim planie *tyłem do aparatu,* przygląda się z rękami w kieszeniach.	*Szczekanie psa cichnie.* *Bannister:* — że byłeś tak dobry dla mnie, kiedy byłem pijany.	

Może najlepiej ocenimy zamierzony tutaj efekt, jeżeli wyobrazimy sobie tę sekwencję bez uj. 4. Bez niego epizod jest prosty — marynarz pomaga pijanemu dostać się na statek. Ale plan ten zawiera nutkę ostrzeżenia: Michał, jak się później dowiemy, został wciągnięty w pułapkę. Przez kontrast z uj. 4 tym mocniej rzuca się w oczy obojętność pani Bannister i widz nieświadomie przenosi część dzikiej wściekłości psiego ujadania na jej pozornie obojętną twarz. (Dokładnie taki sam chwyt zastosował Welles pod koniec filmu *Obywatel Kane* — w obrazie skrzeczącej papugi.)

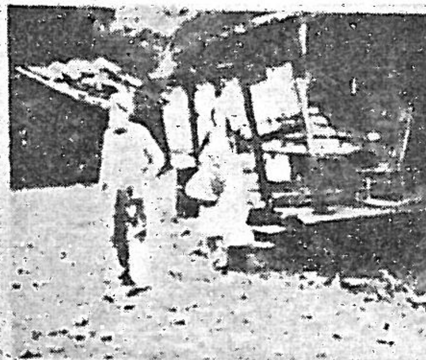
W tym wypadku efekt został osiągnięty przy pomocy środków niezwiązanych z fabułą. Jamnik pojawia się jeszcze tylko raz w jednym z dalszych ujęć filmu i nie ma żadnego znaczenia dla akcji. Uj. 4 jest użyte jako nieoczekiwanie wtrącona aluzja, przez kontrast nadająca dramatyczny sens scenie, która inaczej byłaby go pozbawiona.

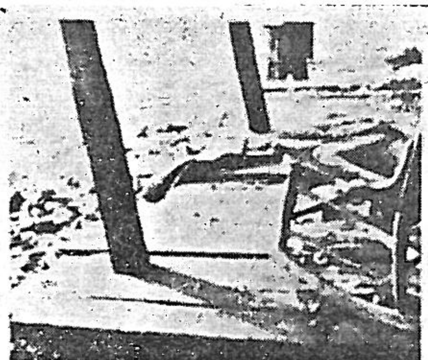
Czy w danym wypadku efekt jest pełny — to już przede wszystkim sprawa indywidualnego odczucia. Jest to może zbyt patetyczny chwyt jak na tak prosty epizod. Niemniej jednak wystarczy nam dla wyjaśnienia, że podobny prosty kontrast obrazowy może być czasem użyty z wielkim pożytkiem.

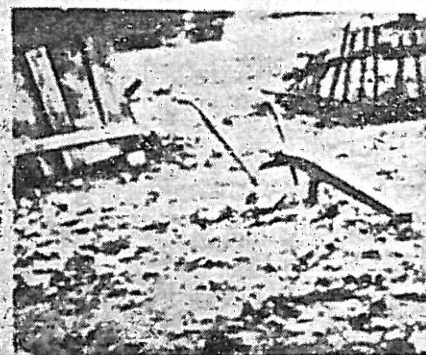
Inny rodzaj kompozycji (trudno sobie wyobrazić przykład bardziej różniący się od *Damy z Szanghaju)* widzimy w ostatnim epizodzie filmu *Na szlaku tytoniowym* („Tobacco Road") Johna Forda (fotosy s. 197). Jeeter (Charley Grapewin) i Ada (Elisabeth Patterson) po wyrzuceniu z domu idą wolno i w ponurym nastroju ku biednej zagrodzie. Sekwencja ta stanowi zakończenie ich historii i Ford postanowił stworzyć w tej tragicznej kulminacji atmosferę rozpaczliwej powolności. Wszystkie sześć planów mówią w gruncie rzeczy o tym samym i to powtórzenie, w czasie którego postacie na ekranie stają się stopniowo coraz mniejsze i coraz bardziej osamotnione — nadaje epizodowi jego wartość emocjonalną.

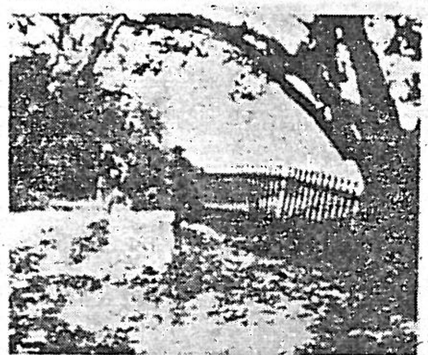


Na szlaku tytoniowym

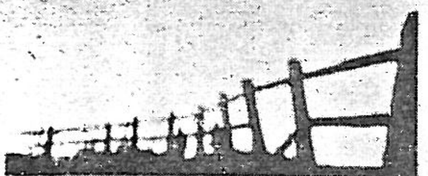












Te trzy przykłady mogą służyć za ilustrację trzech różnych rodzajów kompozycji montażowej: pierwsza polega na zespołowym efekcie serii nie powiązanych obrazów, w drugiej efekt uzyskuje się przez bezpośredni kontrast i w trzeciej — przez powtarzanie tego samego tematu. Nie chcemy jednak przyczepiać sztucznych etykiet procesom, które są w zasadzie analogiczne. W każdym z tych filmów reżyser dążył do przedstawienia zasadniczych momentów dramaturgicznych w samym obrazie. Kwestia doboru ujęć staje się więc ważnym etapem twórczym, uzależnionym od różnorodnych wymagań dramaturgii. Fragmenty *Damy pikowej*, *Damy z Szanghaju* i *Na szlaku tytoniowym* mogą również stanowić przykłady wielkiej rozmaitości i elastyczności kompozycji montażowych. Zagadnienia te można by rozpatrywać zarówno od strony teoretycznej, jak i z punktu widzenia praktycznego, co jest zresztą charakterystyczne dla większości artystów. Ale bez względu na to jak na nie spojrzymy — wszystkie trzy przykłady wskazują na niezwykłą wymowę tych fragmentów, które opierają się wyłącznie na podstawowej właściwości sztuki filmowej — na doborze i montażu interesujących obrazów.

15. MONTAŻ DŹWIĘKU

Sprawy ogólne

W poprzednim rozdziale usprawiedliwialiśmy procedurę cięcia taśmy, ukazywania sceny z różnych punktów widzenia faktem, iż w życiu również istnieją podobnie szybkie i ostre zmiany uwagi przy oglądaniu czegokolwiek. Gdy podnoszę wzrok znad książki, którą czytam, by zobaczyć kto wszedł do pokoju, odwracam nagle uwagę od książki i skierowuję ją na drzwi. Oczy moje natychmiast rejestrują wszystkie przedmioty między książką a drzwiami, lecz nie uświadamiam sobie tego, bo nie jestem zainteresowany oglądaniem niczego oprócz książki — zanim odwrócę głowę, i drzwi — gdy już ją odwróciłem. Tak zaobserwowany fakt nasunął nam wniosek, iż dla osiągnięcia w filmie zmiany punktu widzenia właściwszą metodą jest raczej proste cięcie niż panorama.

Sposób, w jaki odczuwamy dźwięki, jest nieco inny. W przeciwieństwie do oka, ucho uczulone jest na bodźce płynące ze wszystkich stron, *pod warunkiem*, iż są dostatecznie mocne. Gdy jakiś nowy dźwięk dostaje się w zakres naszej słyszalności, nie usuwa innych, lecz staje się częścią całości dźwiękowej, którą możemy usłyszeć. Przechodzenie z jednej taśmy dźwiękowej na inną za pomocą cięcia byłoby więc sztuczną drogą przekazywania naturalnego dźwięku i mogłoby w poważnym stopniu anulować dodatkowe elementy realizmu, których dźwięk przydaje filmowi. Jasne jest więc, że należy do tej sprawy podejść inaczej.

By rozwinąć ściślejszą analogię dźwięku i obrazu, zastanówmy się najpierw nad mechanizmem widzenia. Oko, jak już powiedzieliśmy, nie przeprowadza selekcji tego, co widzi w swoim zasięgu — natomiast nie wszystko dostrzega z jednakową jasnością. Gdy piszę przy biurku i koncentruję swoją uwagę na papierze, na którym piszę, w moim polu widzenia znajduje się wiele przedmiotów: popielniczka, gumka, moja lewa ręka — których sobie nie uświadamiam. Dopóki jakiś ruch fizyczny lub świadomy wysiłek umysłu nie spowoduje zmiany mej uwagi i zwrócenia jej na jeden z tych przedmiotów, dopóty nie będę w pełni świadom ich istnienia. Gdyby — dla ułatwienia rozumowania — jakaś ręka w ciszy nagle zaczęła

coś bazgrać na moim papierze, *natychmiast* uświadomiłbym sobie ruch i instynktownie spojrzałbym w górę. Nowym centrum mojej uwagi stałaby się wówczas poruszająca się ręka. Oto powód, dla którego reżyser w zasadzie stara się umiejscowić swą akcję pośrodku obrazu, tak by reszta filmowego pola widzenia (tj. ekranu) była rozłożona bardziej lub mniej symetrycznie wokół głównego ośrodka uwagi.

Podobny efekt można zauważyć, jeśli chodzi o głębię ostrości. Jeśli stoję na skrzyżowaniu dróg i patrzę na drogowskaz, cały krajobraz w głębi będzie w moim polu widzenia, lecz będzie nieostry i nie będę go sobie uświadamiał, dopóki coś — na przykład nagłe przefrunięcie ptaka — nie spowoduje, iż przestawię ostrość moich oczu na dalszą odległość. Dlatego operator w zasadzie ukazuje w pełnej ostrości tylko pewną przestrzeń przed kamerą, nastawiając w ten sposób niejako automatycznie oko widza i kierując jego uwagę na ustalony przez siebie obiekt. Tło będzie wtedy nieostre, czyli właśnie takie, jak gdybyśmy w rzeczywistości oglądali daną scenę.

Normalny mechanizm słyszenia jest w pewnym sensie podobny. Brzmią koło mnie w tej chwili różne dźwięki (cykanie budzika, radio u sąsiadów), których nie uświadamiam sobie, dopóki specjalnie nie skieruję uwagi na to, by je usłyszeć. W taki sam sposób, jak nie byłem świadom krajobrazu w głębi poza drogowskazem, nie jestem teraz świadom cykania zegara. Jest przecież zjawiskiem powszechnym, że jeśli ktoś koncentruje uwagę na czymś — wówczas nie docierają do jego świadomości wszystkie rozbrzmiewające wokół dźwięki. Jeśliby natomiast budzik nagle zadzwonił, uwaga moja zostałaby bez mojej woli przyciągnięta nagłą zmianą jakości i brzmienia dźwięku, podobnie jak nagły ruch ptaka odwrócił moją uwagę od drogowskazu.

Jeżeli dźwięk ma dostarczać obrazowi realistycznego filmowego akompaniamentu, zarysowany powyżej mechanizm normalnego słyszenia musimy brać pod uwagę przy opracowywaniu ścieżki dźwiękowej. Nie jest konieczna obiektywna rejestracja wszystkich dźwięków, które towarzyszyłyby temu właśnie obrazowi w życiu. Tak jak nie jestem świadom cykania zegara, gdy myślę o czymś innym, tak nie przeszkadza widzowi (jeśli w ogóle to zauważy) widok na ekranie zegara, który nie cyka — pod warunkiem, iż jednocześnie na ekranie rozgrywa się akcja, która absorbuje jego uwagę. Innymi słowy, trzeba wykorzystywać tylko dźwięki, które mają jakieś szczególne znaczenie.

W stosowaniu tej zasady istnieje jednak pewna granica. Jeśli dwaj bohaterowie siedzą w jadącym samochodzie i rozmawiają ze sobą, trzeba dać widzom posłyszeć szum motoru, by podkreślić, że akcja odbywa się w prawdziwym samochodzie. Gdybyśmy pokazując samochód nie dali dźwięku pracującego motoru, widzowie natychmiast uświadomiliby sobie, że coś nie jest w porządku. Gdy dwaj bohaterowie zaczęli już rozmowę, nie jest dłużej konieczne słuchanie szumu motoru, gdyż rozmowa jest bardziej interesująca — zgodnie z tym można teraz szum motoru wyciszyć. Takie wyciszenie nie jest fałszowaniem realizmu sceny, ponieważ w podobnej sytuacji w życiu szum motoru samochodu stałby się zupełnie nieistotny i przestalibyśmy go sobie uświadamiać. Nie jest jednak możliwe przejście cięciem z taśmy szumu motoru na taśmę dialogu, ponieważ — jak widzieliśmy — umysł ludzki jest wyczulony na nagłe zmiany w dźwięku: cięcie przyciągnęłoby uwagę do tej zmiany i stałaby się ona nienaturalna. Zamiast tego należy szum motoru stopniowo wyciszyć i utrzymywać na możliwie najniższym słyszalnym poziomie.

Ten prosty przykład pozwoli nam określić istotę różnicy w filmowym opracowywaniu obrazu i dźwięku. Zmiany w skali i jakości dźwięku — w przeciwieństwie do słowa — mogą zostać dokonane za pomocą czegoś w rodzaju przenikania dźwiękowego lub wyciszenia. Ta metoda jest lepsza niż zwykłe cięcie. Ponieważ zmiany dźwięku, o jakich mówimy, muszą zostać nagrane w filmie jako rzeczywiste zmiany odpowiadające podświadomym procesom psychicznym — trzeba do nich dochodzić stopniowo, nie przeszkadzając widzom. Opracowano techniczną metodę nagrywania wielu taśm dźwiękowych i przegrywania ich potem na jedną taśmę w sposób umożliwiający powolne przejścia. Warunkiem jest, by operator dźwięku kontrolował brzmienie każdej z taśm oddzielnie.

Omawialiśmy dotąd tylko dźwięki, których źrodła widoczne są na ekranie, to znaczy dźwięki sychroniczne. Nasze uszy jednak słyszą dźwięki dobiegające zewsząd, niezależnie od tego, w którą stronę patrzymy. Codziennie uświadamiamy sobie wiele dźwięków ze źródeł, których zobaczyć nie możemy. Jeśli pragniemy otrzymać wierny efekt ostateczny, należy takie dźwięki niesynchroniczne nagrać wraz z dźwiękami synchronicznymi. Co ważniejsze, okaże się, że dźwięki niesynchroniczne są w pewnym sensie ważniejsze. Jeśli idę pod górę i widzę samochód, który zjeżdża naprzeciw mnie z góry, fakt, iż mogę słyszeć motor samochodu nie doda niczego nowego do mojej wiedzy o otaczającym świecie. Jeśli jednak jakiś inny samochód jedzie pod górę za mną, usłyszę go przedtem, zanim go zobaczę. W tej sytuacji szmer skieruje moją uwagę na coś, o czym przedtem nie wiedziałem — mianowicie na to, że mija mnie samochód. W takim przypadku dźwięk niesynchroniczny ma o wiele większe znaczenie niż dźwięk synchroniczny.

Podświadomy proces psychiczny selekcji niektórych dźwięków z całokształtu tego, co słyszymy w otoczeniu — faworyzuje na ogół dźwięki niesynchroniczne. Dla zilustrowania tego Pudowkin podaje taki przykład:

> ...w życiu, czytelniku, możesz usłyszeć nagłe wołanie o pomoc; widzisz tylko okno, wyglądasz i najpierw nie widzisz niczego prócz ruchu ulicznego. Ale *nie słyszysz dźwięku właściwego samochodom i autobusom;* zamiast tego słyszysz stale ów krzyk, który cię zaniepokoił. Odnajdujesz wreszcie oczyma miejsce, z którego ten dźwięk pochodzi: oto tłum, ktoś podnosi ranionego człowieka, który już jest spokojny. Teraz patrząc na niego uświadamiasz sobie szum ruchu ulicznego i z tego szumu wyrasta stopniowo przenikliwy odgłos syreny pogotowia. W tym momencie uwagę twoją przyciąga ubranie ranionego: jego garnitur jest podobny do garnituru twego brata, który, jak sobie przypominasz, miał cię odwiedzić dziś o drugiej. W chwili wielkiego napięcia, która następuje, niepewność i obawa, czy ten być może umierający człowiek nie jest twoim bratem, przestają istnieć wszelkie dźwięki, odbierasz zupełną ciszę. Czy jest już rzeczywiście druga godzina? Spoglądasz na zegarek i jednocześnie słyszysz jego cykanie. *Jest to pierwszy moment zgodności obrazu z dźwiękiem,* który powoduje ten obraz — od chwili, gdy po raz pierwszy usłyszałeś krzyk.[7])

Można uważać, iż wypadek, który cytuje Pudowkin jest specjalnie troskliwie wykoncypowanym przykładem dla poparcia toku rozumowania. Niemniej jednak wystarczy stwierdzić, iż wszyscy powszechnie przeżywają nieświadomość dźwięków synchronicznych — gdy piszę, nie uświadamiam sobie szmeru pióra sunącego po papierze — podczas gdy dźwięki niesynchroniczne na ogół przyciągają naszą uwagę, ponieważ mówią nam coś, o czym poprzednio nie wiedzieliśmy i co ważniejsze, o czymś, co chcemy usłyszeć.

Powinno teraz stać się jasne, dlaczego pozwoliliśmy sobie na tak długą dygresję. Jeśli reżyser ma używać ścieżki dźwiękowej w sposób twórczy,

---

7) *W. Pudowkin:* Film Technique, Newnes 1933; s. 157—8.

musi stale pamiętać o głównych zasadach, które powyżej analizowaliśmy. Jednakże ścisła zgodność z zaobserwowanym doświadczeniem może w najlepszym wypadku doprowadzić do wiernego odtworzenia faktycznej rzeczywistości. Gdzież więc zaczyna się swoboda interpretacji reżysera i montażysty dźwięku?

Reżyser w jakiś własny sposób, zarówno przy pomocy obrazu, jak i dźwięku, winien interpretować pokazywane wydarzenie. Zazwyczaj nie pragnie on ukazywać sceny w tak chaotyczny sposób, w jaki działaby się rzeczywiście w życiu, lecz nie przekraczając granic prawdopodobieństwa próbuje on uzyskać najsilniejszy efekt dramatyczny. Uwzględniając to może pozwolić na pewną swobodę w opracowaniu dźwiękowym bez względu na stosowaną przy tym technikę.

Zastanówmy się znów nad zegarem widocznym na ekranie: powiedzieliśmy już, że jeśli akcja jest dostatecznie interesująca, cykanie zegara może *nie być* słyszalne. Z drugiej strony — może także *być* słyszalne. Jeśli reżyser chce przekazać stan psychiczny bohatera, który ze zniecierpliwieniem czeka na ważną wiadomość, cykanie zegara przyczyni się do zaostrzenia atmosfery napięcia. Z innych względów reżyser mógł użyć cykania na początku sekwencji i potem je wyciszyć; mógł także użyć dowolnej ilości dźwięków niesynchronicznych oddzielnie lub łącznie z cykaniem. Ma on przecież do dyspozycji szeroki wachlarz dźwięków, umożliwiający dramatyzację dźwięku naturalnego.

Umiejętne użycie dźwięku polega nie tylko na dodaniu najbardziej efektownego dźwięku do obrazu skomponowanego uprzednio — obraz należy komponować rozważając jednocześnie możliwości skojarzeń dźwiękowych. Film Fritza Langa *Żyje się tylko raz* („You Only Live Once") zawiera prosty tego przykład, choć można by zacytować wiele innych: kobieta (Sylvia Sidney) czeka sama w pokoju siedząc na krzesełku przy pianinie, odwrócona plecami do pianina; wie, ona, iż mąż jej (Henry Fonda) ma zostać o godzinie jedenastej powieszony. Gdy wskazówka zegara zbliża się do tej godziny, zrywa się ona z krzesełka i przypadkowo opiera się ręką o otwartą klawiaturę; brzydki, dysharmonijny dźwięk w ciszy przekazuje nam coś z okrutnej nieuchronności straty, jaką ponosi. Ze względu na ten efekt akcja obrazowa została ujęta tak, by dźwięk robił wrażenie naturalnego. W filmie *Niepotrzebni mogą odejść* (zob. niżej) wybór fabryki jako miejsca akcji dla sekwencji rabunku jest przykładem tego samego procesu.

Wybór efektów dźwiękowych zależy od reżysera i montażysty dźwięku. Im wcześniej w procesie produkcji sekwencja zaplanowana jest w całości, tym lepsze można osiągnąć rezultaty. Montażysta dźwięku, gdy powzięto już wszystkie decyzje, ma przed sobą jeszcze jedną ważną pracę: nagranie dźwięku. Znając dramaturgiczne potrzeby sekwencji nagrywa dźwięk właściwej jakości. W jakiejś scenie może być potrzebny na przykład dźwięk klaksonu samochodowego. Nie wystarczy montażyście wydobycie jakiegokolwiek dźwięku klaksonu z fonoteki i podłożenie go pod obraz. Musi on określić najbardziej istotne znaczenie dźwięku w scenie i zgodnie z tym wykorzystać odpowiedni dźwięk. Oto przykład trzech scen, w których dźwięk klaksonu samochodowego mógł być potrzebny:

1) jako element ogólnego hałasu ulicznego;
2) w scenie komediowej, gdy młody chłopiec wdrapał się za kierownicę samochodu ojca i uporczywie trąbi na złość rodzicom;
3) jako ostatnie, rozpaczliwe ostrzeżenie szofera, który za chwilę przejedzie dziecko.

Jest niezwykle trudno opisać słowami drobne różnice w odcieniu dźwięku, choć bardzo łatwo można je rozpoznać, gdy się usłyszy sam dźwięk.

Mimo to można by powiedzieć, że w pierwszym przypadku użyjemy niskiego, nieregularnego, na zmianę niezbyt długiego i krótkiego trąbienia; w drugim przypadku dźwięk może być głośny i długi, z jakąś ostrą, natarczywą nutą, która będzie szczególnie denerwująca; w trzecim przypadku — krótki, raczej wysoki przenikliwy dźwięk może najlepiej przekazać grożące niebezpieczeństwo. W każdym z tych przypadków dźwięk będzie w zupełności wiarygodny, lecz dzięki swym szczególnym, jakościowym cechom doda coś do dramatycznej wymowy całej sceny.

Analiza opracowania dźwiękowego

W ostatnich rozdziałach przy omawianiu montażu obrazu filmowego zwracaliśmy często uwagę, w jaki sposób tempo, rytm i w pewnym stopniu nawet rodzaj dźwięku wpływają na ogólny montaż całej sekwencji. Zanim ogólnie zanalizujemy ten aspekt montażu dźwięku, spójrzmy na sekwencję filmu *Niepotrzebni mogą odejść* i zobaczmy, jak dzieje się to w praktyce.

NIEPOTRZEBNI MOGĄ ODEJŚĆ [8])

Fragment aktu II

Johnny Mc Queen (James Mason), przywódca nielegalnej organizacji rewolucyjnej ukrywał się przez sześć miesięcy w domu jednego z przyjaciół. Zaplanował napad na miejscową fabrykę, by uzyskać fundusze dla organizacji. Po sześciomiesięcznym pobycie w zamkniętym pomieszczeniu doznaje w czasie akcji zawrotów głowy i chwilowe jego oszołomienie pociąga za sobą niepowodzenie. Szofer samochodu Pat, Nolan i Murphy są pomocnikami Johnny'ego w akcji.

Przed cytowaną poniżej sekwencją widzieliśmy Pata, który zawiózł Johnny'ego, Nolana i Murphy'ego do fabryki.

			Dług. w m
1—2	Johnny, Nolan i Murphy wysiadają z samochodu, wchodzą na schody wiodące do biura fabryki.	*Kroki, kurant zegara miejskiego.*	2,7
3	*Ujęcie* przez szklane drzwi biura: wchodzą trzej mężczyźni.	*Zegar kończy wygrywać kurant, zanim zacznie bić godzinę. Szmer otwieranych drzwi. Zaczyna się niski, rytmiczny terkot młyna.*	3,3
4—5	Nolan, Murphy i Johnny idą korytarzami budynku, *w obu ujęciach na kamerę.*	*Głuchy odgłos kroków staje się głośniejszy. W tle warkot maszyn.*	7,2
6—17	Mężczyźni wchodzą do pokoju, gdzie mieści się kasa, wydobywają broń, terroryzują urzędników. Johnny podchodzi do otwartej kasy, wydobywa paczki banknotów, umieszcza je w swojej teczce. W głębi szklana ściana, za którą pracują robotnicy. Przez cały czas Nolan obserwuje urzędników, nie pozwala im patrzeć na szklaną ścianę, pogwizduje. Mówi się niewiele.	*Terkot głośniejszy niż poprzednio. Słyszymy wyraźnie wszystkie przypadkowe dźwięki: szelest banknotów, kroki itp. Prawie nie ma dialogów, słyszymy tylko pogwizdywanie Nolana i jego: „Pst, pst, cicho".*	22,5

[8]) Reżyseria: Carol Reed. Montaż: Fergus Mc Donell. Montaż dźwięku: Harry Miller. Produkcja: A Two Cities Film 1946.

			Dług. w m
18	Pat czeka w samochodzie przed biurem. *Spogląda poza kadr.*	*Terkot maszyn ustaje. Słyszymy śmiech kobiecy. Warkot zapuszczonego silnika samochodu, przez chwilę głośniej.*	2,1
19	Z punktu widzenia Pata: dwaj mężczyźni wchodzą do biura po schodkach. *Kamera panoramuje* na dzwonek alarmowy na froncie budynku.	*Szybszy, głośniejszy warkot motoru. Głośne, wyraźne kroki po schodach.*	2,4
20	*Pl. bl.* Pat rozgląda się nerwowo.	*Odgłos kopyt końskich — w dali. Węglarz krzyczy: „Węgiel". Słychać warkot motoru samochodowego.*	1,5
21	Z punktu widzenia Pata: furmanka z węglem *zbliża się do kamery.* Staje, blokując wyjazd Patowi.	*Odgłos kopyt końskich cichnie. Słychać warkot motoru samochodowego.*	0,9
22—24	Zdenerwowany Pat patrzy na furmankę z węglem.	*Słychać warkot motoru.*	3
25—28	W biurze — Johnny wkłada ostatnie paczki banknotów do teczki, dwaj pozostali przy drzwiach gotowi są do wyjścia. Nolan gwiżdże, przyśpieszając przyjaciół.	*Terkot maszyn jak poprzednio. Szelest banknotów wkładanych przez Johnny'ego do teczki.*	10,2
29	Trójka wychodzi przez drzwi, śpieszy korytarzem, *od kamery.*	*Odgłos szybkich kroków na tle terkotu maszyn zostaje nagle zagłuszony przez ostry, przenikliwy dzwonek alarmowy.*	2,5
30	Trójka biegnie innym korytarzem. Ludzie patrzą za nimi, próbując zatrzymać ich okrzykami.	Jak w uj. 29. *Okrzyki:* — Stać, stać! Co wy za jedni? Stać, mówię itp.	2,7
31—32	Nolan i Murphy wybiegają z biura. Johnny za nimi, nagle staje, doznaje zawrotu głowy. Nolan i Pat krzyczą, by się pośpieszył. Kasjer z rewolwerem wybiega z drzwi za Johnnym, blokuje mu drogę. Walcząc obaj tarzają się po ziemi. Kasjer strzela. Trafia Johnny'ego w ramię. Johnny'emu udaje się wyciągnąć rewolwer i zabić kasjera. Nolan i Murphy wybiegają z samochodu, by pomóc Johnny'emu.	*Terkot maszyn ustaje. W plenerze dzwonek alarmowy brzmi inaczej.* — Johnny, Pat, Nolan: chodź tu szybciej! Johnny, chodź tu, uważaj! *Kasjer:* — Stać! Kim jesteś! *Słyszymy wyraźnie wszystkie odgłosy walki. Odgłos strzału. Nolan:* — Dawajcie go do wozu, szybko! *Przez cały czas słyszymy dzwonek alarmowy i wycie motoru samochodowego (taśma A).*	15
53	*Pl. bl.* Pat przy kierownicy.	*Pat:* — Dawajcie go, weź go za ramię, prędko. *Nadal słyszymy dzwonek alarmowy i wycie motoru.*	0,9
54	Murphy i Nolan pomagają Johnny'emu.	*Dzwonek alarmowy. Motor wyje głośno (taśma B). Kroki w kierunku samochodu.*	1,8

			Dług. w m
55	*Pl. śr.* Samochód. Murphy wsiada, samochód rusza. Nolan wskakuje, Johnny ledwo wdrapuje się na stopień.	*Nadal dzwonek alarmowy. Wysokie wycie motoru (taśma C), gdy samochód odjeżdża.*	1,8
56—64	Na zmianę widoki ulic i *pl. bl.* Pata i Nolana. Samochód jedzie. Johnny jeszcze nie dostał się do samochodu. Nolan i Murphy próbują go wciągnąć. Samochód mija furmankę z węglem i ostro znika za rogiem. Nolan i Murphy nie mogą uchwycić Johnny'ego, tak by wciągnąć go do samochodu.	*Nieco cichnie regularny warkot motoru. Na pl. bl. we wnętrzu wozu „zbliżenie" dźwiękowe warkotu motoru (taśma D), zmienia się w cichszy warkot motoru przy ujęciach poza samochodem.* *Murphy:* — Zaczekaj, aż go wciągniemy. *Zgrzyt opon po bruku, ostry pisk opon na zakręcie (taśma E).* *Murphy:* — Uważaj, wypada.	3,3
65	*Pl. bl.* Johnny daremnie próbuje chwycić się za samochód, wypada.	*Słychać warkot motoru.* *Nolan:* — Spójrz, wypada.— *Murphy:* — Nie daj mu wypaść.	0,4
66	Kamera *z jadącego samochodu panoramuje* za Johnnym, który wypadł. Toczy się po ziemi. *Kamera utrzymuje go w środku kadru,* oddala się.	*Słychać warkot motoru. Gdy Johnny upadł na ziemię — nagły dramatyczny akord muzyczny.*	2,1
67—69	Murphy i Nolan w panice krzyczą do Pata, żeby zatrzymał samochód.	*Muzyka. Warkot motoru. Nolan i Murphy krzyczą do Pata.*	1,5
70	Samochód *wjeżdża w kadr,* nagle staje *w pl. śr.*	*Muzyka.* *Nagły zgrzyt hamulców (taśma F).*	0,6
71	*Pl. półbl.* Pat. *Kamera panoramuje z lewa,* akcentując szarpnięcie samochodu. Pat odwraca się do Nolana i Murphy'ego.	*Muzyka. Zgrzyt hamulców ustaje. Cisza — tylko daleko dźwięczy dzwonek alarmowy.* *Pat:* — Wpadliśmy, wszystkich nas złapią.	1,2
72—92	Trzej mężczyźni w samochodzie kłócą się, nie mogą się na nic zgodzić. Jadą dalej, mając nadzieję zabrać Johnny'ego za rogiem. Po chwili Johnny wstaje, zaczyna biec, za nim biegnie jakiś pies. Johnny biegnie pustą uliczką, mija jakieś dziecko, biegnie wzdłuż szeregu schronów, przy jednym z nich staje.	*Muzyka.* Pat, Nolan i Murphy krzyczą jeden na drugiego. *Gdy wstaje, zaczyna towarzyszyć mu w biegu głośne szczekanie psa.* *Muzyka cichnie.*	27,4
93	Wnętrze schronu. Wchodzi wyczerpany Johnny, powoli dociera do ławki przy ścianie po prawej. Na chwilę opiera głowę o ścianę. Podnosi głowę, powoli zsuwa się z ławki na ziemię. *Kamera panoramuje w dół na* jego ręce; widzimy: płynie krew. *Przenikanie.*	*Szczekanie psa cichnie w oddali. Koniec muzyki. Brzęk tłuczonego szkła. Gdy Johnny dociera do ławki, słyszymy jego ciężki oddech.* *Cisza — słyszymy tylko oddech Johnny'ego i bardzo daleki dźwięk dzwonka alarmowego.*	13,7

Sekwencja napadu, cytowana powyżej, ukazana jest realistycznie. Pokazani ludzie są prości, omylni, ich próba uzyskania pieniędzy dla sprawy kończy się tragicznie. Nic nie jest nieprawdopodobne, nie ma gloryfikacji bezwzględności, którą moglibyśmy zobaczyć w podobnej sekwencji jakiegoś filmu gangsterskiego. Nie przeszkadza to sekwencji być emocjonującą mimo ograniczenia ilości nienaturalnych, przesadnych efektów obrazowych i dźwiękowych. Dźwięk jest naturalny i jedynie poprzez zmiany jakości i dokładnie opracowane zmiany tempa przyczynia się do zwiększenia dramatycznego efektu.

Żadna z kilku wypowiedzianych kwestii dialogowych nie ma charakteru wyjaśniającego, służą one jedynie do pogłębienia wyrazistości obrazu. Na przykład okrzyk Pata do Johnny'ego stojącego na schodach wzmacnia tylko pośpiech w tej scenie nie mówiąc nam nic poza tym, co już widzimy w obrazie. W tym sensie taśmę dialogu można uważać za jeszcze jedną taśmę efektów: nie jest ona związana z obrazem przekazywania jakiejś ważnej informacji, a przyczynia się tylko do powstania ogólnego efektu w sposób uboczny, podrzędny.

Akcja filmu rozgrywa się w ciągu dwunastu godzin. Od chwili gdy Johnny po raz pierwszy opuszcza swoją kryjówkę, rozbrzmiewa od czasu do czasu kurant zegara miejskiego. Podkreśla on, iż cała akcja dzieje się w stosunkowo krótkim czasie i uświadamia widzom powolny, bezwzględny upływ czasu, równający się zbliżaniu Johnny'ego do śmierci. Wprowadzenie kuranta na początku sekwencji ukazuje nam także izolację i obcość Johnny'ego, który po raz pierwszy po kilku miesiącach wyszedł na ulicę.

Gdy mężczyźni wchodzą do fabryki, słyszymy powolne, głuche dudnienie maszyn. Dźwięk ten został nagrany rzeczywiście w fabryce. Jego jakość najbardziej odpowiadała szczególnemu celowi dramatycznemu, do którego później został użyty. Zauważyć należy, iż w scenopisie miejscem akcji dla tej sceny mogłoby być dowolne biuro; wybrano wszakże ostatecznie biuro fabryczne ze względu na możliwe skojarzenia dźwiękowe.

Gdy trójka mężczyzn zbliża się korytarzem do biura (uj. 4 — 5), słyszymy ich kroki na tle rytmicznego terkotu maszyn. Nagrany został odgłos kroków mężczyzn idących po drewnianych deskach. Nadaje to dźwiękowi brzmienie, które przyciąga uwagę widza, choć nie jest dość niezwykłe, by budzić wątpliwość co do swej naturalności. Gdy mężczyźni podchodzą bliżej do swego celu, odgłos kroków staje się głośniejszy — pod koniec uj. 5 jest nienaturalnie głośny — w ten sposób podbudowuje on napięcie przed napadem.

Na początku uj. 5 trójka jest dalej od kamery niż na końcu uj. 4 — całkowicie naturalny dźwięk powinien był w tym miejscu ścichnąć. W filmie, jak widzieliśmy, dzieje się wręcz odwrotnie, a to w celu obudowania głównego wydarzenia, którym jest sam napad. Tutaj reżyserska koncepcja dźwięku podporządkowana została dążeniu do szczególnego efektu dramatycznego i ignoruje prawa naturalnej perspektywy dźwiękowej. Mamy tu do czynienia z przykładem odchyleń od realistycznego dźwięku, które są usprawiedliwione: ich głównym celem jest osiągnięcie efektu dramatycznego.

Sam rabunek (uj. 6 — 17 i 25 — 28) praktycznie odbywa się bez dialogów. Jest to fragment rozegrany w niezwykle szybkim tempie, rytmiczny terkot maszyn zaczyna odgrywać ważniejszą rolę i staje się coraz głośniejszy. Jak widać, robotnicy, nieświadomi napadu, pracują dalej; istnieje niebezpieczeństwo, że w każdej chwili jedna z dziewcząt pracujących za szklaną ścianą może zauważyć napad i wszcząć alarm. Jednocześnie głu-

chy, miarowy rytm fabryki podkreśla powolny upływ czasu, wówczas gdy mężczyźni próbują zabrać pieniądze. Dzieląc czas niejako na serie mechanicznie następujących po sobie jednostek, rytm pracy maszyn powoduje, że sekwencja zdaje się trwać nieskończenie długo: jak gdybyśmy przeżywali ją subiektywnie w roli jednego z napadających. Słyszymy wszystkie drobne szmery: szelest banknotów, odgłosy poruszających się ludzi; podkreślona została w ten sposób zarówno nerwowość Johnny'ego, jak i wyczulenie przerażonych urzędników, którzy obserwują każdy jego ruch. Pogwizdywanie Nolana efekt ten zwiększa.

Cięcie na Pata, nerwowo czekającego na zewnątrz (uj. 18 — 24) przesuwa napięcie na inną płaszczyznę. Pat niecierpliwie czeka w nieruchomym samochodzie na wyjście przyjaciół. W przeciwieństwie do Johnny'ego, który chce szybko skończyć, to co ma do zrobienia, Pat musi czekać, aby coś się zdarzyło; staje się bardzo wyczulony na otoczenie i podejrzliwy wobec przypadkowych przechodniów. Zgodnie z tym podkład dźwiękowy jest subiektywny. Gdy słyszy lekki, przypadkowy śmiech dziewczyny wchodzącej po schodach, podświadomie naciska pedał gazu i ogląda się w kierunku śmiechu (uj. 19). Szybkie wycie motoru samochodu (uj. 18) upewnia go jak gdyby, że nie będzie opóźnienia w odjeździe; jest to podświadomy gest człowieka niecierpliwie czekającego, by zacząć działać. W tym samym czasie przesadnie głośno słyszymy szmery otoczenia, ponieważ Pat obawiając się, iż każdy z przechodniów może uznać za coś podejrzanego zapuszczony motor samochodu, jest na wszystko niezwykle wyczulony.

W uj. 20 po raz pierwszy słyszymy kopyta końskie i okrzyk: „Węgiel!" Odgłos kopyt końskich został nagrany na ulicy otoczonej wysokimi domami — stąd ma duży pogłos.

Gdy Pat ogląda się, widzi (w uj. 21), że furmanka z węglem blokuje mu wyjazd. Ukazawszy to niebezpieczeństwo porzucamy go (po uj. 22 — 24) słysząc tylko nieprzerwany, a więc dla niego nieistotny, szmer motoru samochodu.

W czasie ucieczki (uj. 29 — 30) dźwięk staje się przyśpieszony i głośniejszy. W parę sekund po opuszczeniu przez nich biura zaczyna rozbrzmiewać ostry, natarczywy dźwięk dzwonka alarmowego. Tutaj dźwięk nagrano znów ze szczególną troską o jakość dramaturgiczną. Gdy akcja przenosi się na zewnątrz budynku, zmienia się jakość tonu dzwonka alarmowego i cichnie terkot maszyn. W czasie zaciętej walki między Johnnym a kasjerem słyszymy wszystkie, nawet najcichsze odgłosy. W obrazie walka ta nie jest specjalnie interesująca i pokazana została w cyklu bliskich planów powolnej, zwykłej bójki, której dźwięk jest niezbędny, by stała się przekonywająca. W tym samym czasie głośne wycie samochodu i dzwonek alarmowy zwiększają napięcie.

Gdy samochód odjeżdża, dźwięk dzwonka alarmowego oddala się. Taśma dźwięku motoru samochodowego jest teraz szczegółowo dokładna: szybkie ruszenie samochodu z wyciem motoru (taśma A), szybka jazda, wycie motoru (taśma B), nagłe przyśpieszenie (C), zbliżenie dźwiękowe towarzyszące ujęciom we wnętrzu samochodu w ruchu (D), tarcie opon (E), zgrzyt hamulców (F) nagrane zostały każda na oddzielną taśmę, by otrzymany po ich zmieszaniu dźwięk był całkowicie przekonywający. W tym samym czasie niebezpieczeństwo i grozę sytuacji akcentuje zarzucenie samochodu (E) i dość głośne ogólne opracowanie dźwiękowe.

Gdy Johnny wypada z samochodu (uj. 66), nagle rozlega się muzyka. Jest to kulminacyjne wydarzenie w sekwencji napadu. Pamiętając o konstrukcji całego filmu stwierdzić trzeba, że wszystko aż do tego punktu było tyl-

ko ustaleniem sytuacji. W tym ujęciu sytuacja zostaje ostatecznie określona i zaczynają się długie, tragiczne poszukiwania. Upadek Johnny'ego oznacza więc jeszcze coś poza kulminacją oddzielnej, emocjonującej sceny: jest to punkt wyjściowy całego filmu, którego dramaturgiczne znaczenie jest przekazane widzowi za pomocą nieoczekiwanego, sztucznego wprowadzenia muzyki. Ponieważ do tego momentu posługiwano się muzyką bardzo oszczędnie, jej nagłe wprowadzenie robi silniejsze i bardziej przejmujące wrażenie.

Gdy Johnny wstaje i zaczyna biec, biegnie za nim szczekający pies; jego ujadanie dramatycznie podkreśla pościg, który się właściwie już zaczął. Towarzyszy on Johnny'emu, gdy wbiega w pustą uliczkę i jest poparte ilustracją muzyczną.

Kończy sekwencję dość długa scena w schronie (uj. 93). Skończyła się pierwsza faza polowania, Johnny ma chwilę wytchnienia. Muzyka cichnie i tempo akcji nagle słabnie (uj. 93 jest o wiele dłuższe niż którekolwiek z poprzednich). Widzimy tylko Johnny'ego, wyczerpanego i zmęczonego, gdy wchodzi do schronu.

Jednak ostry odgłos jego kroków po stłuczonym szkle wzmacnia naszą świadomość jego stanu, gdy próbuje dostać się w bezpieczne miejsce, by odpocząć. Gdy osuwa się na podłogę słyszymy jego krótki, urywany oddech; dźwięczący z bardzo daleka odgłos dzwonka alarmowego mówi nam, że polowanie się nie skończyło, przeciwnie — dopiero zaczęło.

Widzimy tutaj, w jaki sposób sekwencja, w której dźwięk i obraz zostały łącznie zaplanowane, może zyskać dodatkową wymowę dramatyczną, płynącą z opracowania dźwiękowego. Umiejscowienie akcji właśnie w fabryce, obecność psa, szkło na podłodze schronu — to szczegóły obrazu, nieistotne dla samej opowieści, które mogły być zastąpione czymś innym: wzmacniają one ogólny efekt tylko dzięki swym skojarzeniom dźwiękowym. Ucieczka Johnny'ego pustą uliczką nie staje się bardziej dramatyczna przez to, że widzimy psa biegnącego za nim. Z drugiej strony wierzymy, że pies mógł za nim biec i ten fakt stwarza możliwość zaostrzenia dramatycznej wymowy sceny poprzez uparte, prześladujące Johnny'ego ujadanie psa.

Dla każdej z taśm *określono* szczególnie troskliwie charakterystykę dźwięku. Jakikolwiek efekt odgłosu kopyt końskich z fonoteki wystarczyłby niewątpliwie do zasygnalizowania obecności furmanki z węglem, gdy Pat czeka na swych przyjaciół (uj. 20). Nadając temu dźwiękowi szczególną cechę, umożliwiamy mu spełnienie dodatkowej roli: dźwięk z pogłosem, którego ostatecznie użyto, w kontekście nabiera złowróżbnego znaczenia.

Konsekwentne dążenie do uzyskania dźwięku o właściwej charakterystyce wymaga dalszego komentarza. W krótkiej scenie zbliżania się trzech mężczyzn do biura (4—5) odgłos ich kroków ma szczególnie płaskie brzmienie. Reżyser i montażysta dźwięku musieli wyczuć, że odgłos kroków w tej scenie — choć nie ma specjalnie dramatycznego znaczenia — powinien być jakoś sam w sobie niezwykły, by przyciągnąć uwagę widzów. Zrobiono to z określonym celem: coraz głośniejszy dźwięk kroków podbudował dramatycznie scenę napadu. W jakim zakresie słuszne jest analogiczne używanie „wymowy" dźwięku?

Kompozytor Anthony Hopkins tak pisał o opracowaniu dźwiękowym filmu *Dama pikowa:*

...Wystarczyło mi zamknąć oczy, abym natychmiast mógł przypomnieć sobie szmer wielkiej, sztywnej krynoliny Edith Evans, przesuwającej się po marmuro-

wej posadzce Opery, i stuk jej laseczki. Nie jestem chyba uszczypliwy wobec Thorolda Dickinsona, gdy stwierdzam, że gdyby nie chciał zaniepokoić nas tym dźwiękiem mógłby w ogóle nie używać tego efektu. Edith mogłaby przecież prześliznąć się przez hall — i nawet gdybyśmy słyszeli szelest jej sukni i stuk laseczki, to łącznie ze zwykłym szmerem rozmów w tle. A jednak? Dźwięk, jakiego użyto, jest sam w sobie bardzo interesujący, wprost fascynujący: nie miałem pojęcia słysząc go po raz pierwszy, że będzie znów wykorzystany, a jednak w tym właśnie momencie filmu przyciągał on uwagę, był urzekający.[9])

Trzeba nam rozważyć określenie „Sam w sobie interesujący, wprost fascynujący". *Czy* opracowanie dźwiękowe filmu powinno być samo w sobie interesujące? Istnieje niebezpieczeństwo, że takie opracowanie dźwiękowe, które wymaga szczególnej uwagi widzów, może stać się dla nich nie do zniesienia. Uwaga widza może być stale przyciągana szczególną jakością dźwięków i jeśli nie mają one szczególnego dramaturgicznego znaczenia, rezultatem będzie znaczny spadek napięcia dramatycznego. Jeśli jednak charakter dźwięku jest podkreśleniem konkretnego momentu narracji filmowej, jest to nie tylko usprawiedliwione, lecz również bardzo pożądane. Odgłos kroków w filmie *Niepotrzebni mogą odejść* czy szelest krynoliny Edith Evans w *Damie pikowej* tworzą istotne pointy dramatyczne, które wyczerpująco uzasadniają niezwykłość użytego dźwięku.

Dźwięk a montaż obrazu

W rozdziałach o montażu kroniki i filmu dokumentarnego zwróciliśmy już uwagę na znaczenie opracowania dźwiękowego jako środka kontroli rytmu. W kronice filmowej duża szybkość wydarzeń przekazywana jest prawie wyłącznie poprzez tempo i pośpiech komentarza, kontrastujące często z naturalnym przepływem obrazów. W naszych analizach różnych sekwencji filmów fabularnych często mówiliśmy o znaczeniu opracowania dźwiękowego: przyśpieszeniu lub zwalnianiu rytmu sekwencji. Aby uważnie przypatrzeć się, w jaki sposób praktycznie dźwięk może władać rytmem, zwróćmy raz jeszcze uwagę na sekwencję z filmu *Niepotrzebni mogą odejść*.

W scenie napadu widzimy trzech mężczyzn rozpaczliwie walczących „z czasem". Obrazy zgodnie z tym cięte są w szybkim rytmie, by ukazać pośpiech ich działań. Chociaż się śpieszą, zdają sobie w pełni sprawę, jak długo trwa ich niebezpieczne zajęcie. Opracowanie dźwiękowe poprzez rytmiczny odgłos pracy maszyn młyńskich przekazuje nam jakoś ich uczucia. Gdy przechodzimy do Pata, na zewnątrz, dźwięki stają się wolniejsze: przypadkowe odgłosy kopyt końskich i kroków przekazują nam, w jaki sposób Pat przeżywa okres wyczekiwania, który wydaje mu się niesłychanie długi. Gdy mężczyźni uciekają, opracowanie dźwiękowe nabiera szybkiego tempa. Ostateczny efekt osiągnięto w dużej mierze dzięki temu, że dźwięk jest bardzo głośny. Gdy Johnny ostatecznie osuwa się na podłogę schronu, czas chwilowo „zatrzymuje się". Dźwięk powoli zanika, regularny zaś oddech jest tylko specyficznym akcentem utrzymanego w stylu „ciszy po burzy" zakończenia sekwencji.

W wielu przypadkach można użyć dźwięku kontrastującego z charakterem lub tempem obrazu. Sekwencja napadu w filmie *Niepotrzebni mogą odejść* tworzy atmosferę szaleńczego pośpiechu i — jednocześnie — naprężonego spokoju właśnie poprzez kontrastujące ze sobą tempo dźwięku i obrazu. Tempo dźwięku jest tutaj kontrastem obrazu, nie jego wzmocnie-

---

[9]) Sight and Sound. Grudzień 1949.

niem. W podobny sposób wprowadzano nieraz dźwięk o walorach emocjonalnych kontrastujących z nastrojem obrazu.

W filmie Laundera i Gilliata *Są nas miliony* („Millions Like Us") jest scena, w której dowiadujemy się przez aluzję, iż mąż Patricii Roc poległ na froncie. Po raz wtóry widzimy ją w czasie hałaśliwej zabawy w kantynie robotniczej, gdzie wszyscy dobrze się bawią. Kamera wyławia z tłumu bohaterkę i powoli podjeżdża do niej. Wokół niej nie słyszymy nic oprócz ordynarnych przyśpiewek robotników. Ten kontrast znacznie wzmacnia wymowę sceny. Kontrast między dźwiękiem a obrazem należy wprowadzać bardzo ostrożnie: jeżeli jest zbyt ostry i odczujemy go zbyt wyraźnie, może powstać wrażenie fałszu.

Dwa cytowane wyżej przykłady powinny wystarczająco podbudować stwierdzenie, że nieraz można skutecznie używać dźwięku, który nie jest zgodny z nastrojem obrazu, lecz raczej wzmacnia go poprzez kontrast. Trzeba tu stwierdzić, że widz nie powinien uświadamiać sobie konfliktu między dźwiękiem a obrazem: jeśli mu się na to pozwoli, może mieć dość czasu, by stwierdzić, że umieszczenie Patricii Roc w żałobie w rozbawionym otoczeniu to tylko nieudolny trick. Ideałem jest niedawanie widzowi czasu na rozważanie obrazu i dźwięku oddzielnie; powinien on odczuwać je od razu łącznie, nie uświadamiając sobie kontrastu.

Pozostaje nam jeszcze powiedzieć parę słów o roli, którą dźwięk może odegrać w technice montażu. Stosując nieprzerywany dźwięk można niekiedy stworzyć pozornie płynną ciągłość obrazów z szeregu mniej lub bardziej nie związanych ze sobą ujęć. Akompaniament muzyczny zwiąże sekwencję i sprawi, że wyda się nam ona organiczną całością montażową. Jeśli ucho słyszy dość płynną zmianę dźwięków, w czasie gdy jedna sekwencja ustępuje miejsca następnej — dźwięk zwiąże obie sekwencje ze sobą i sprawi, że przejście stanie się dla nas do przyjęcia. W taki sam sposób często można analogicznie użyć dźwięku przy jakimś konkretnym cięciu, z myślą o zapewnieniu płynności przejścia. Oto hipotetyczny przykład:

> Nakładanie dźwięku na sklejki w obrazie jest jedną z istotnych cech filmów dźwiękowych, szczególnie filmów dialogowych. Całkowicie równoległy montaż dźwięku i akcji powinien być raczej wyjątkiem niż regułą. Wyjaśnijmy to na prostym przykładzie. Gdy bohater mówi, jak to się zdarza nazbyt często: „Czy nie wiesz, co chcę ci powiedzieć? Kocham cię!" — jeśli przetnę obraz bohatera i dźwięk równocześnie, będzie to cięcie równoległe. W praktyce jednak niemal na pewno nie zrobię tego. Miejsce dokonania cięcia będzie oczywiście zależne od kontekstu całej sceny; upraszczając jeszcze bardziej nasz przykład: obraz bohaterki wciąłbym prawdopodobnie po słowach: „co chcę ci powiedzieć", pozwalając bohaterowi kontynuować oświadczyny na tym obrazie do chwili, gdy będę musiał przeciąć taśmę dźwięku, by przejść na wykrzyknik wniebowziętej bohaterki: „Och, Jerzy!"[10]

Nakładanie dźwięku na sklejki obrazu w sekwencjach dialogowych jest często pożądane nie tylko ze względów dramaturgicznych. Jest konieczne dla płynności montażu. Często trzeba przejść ze statycznego ujęcia jednego z aktorów na inne podobne. Jeśli w obrazie nie ma ruchu, w oparciu o który można by było dokonać płynnego obrazowo cięcia, sprawę rozwiązać może nałożenie dźwięku na sklejkę.

Podobnie działać może w niektórych przypadkach nagły ostry dźwięk, usłyszany w momencie cięcia. Na przykład: może być potrzebne przejście z ujęcia mężczyzny wychodzącego z pokoju przez drzwi na inne ujęcie tego mężczyzny, gdy zamyka za sobą drzwi będąc już w innym pokoju. Może się okazać, że ruchy mężczyzny nie zgadzają się ze sobą mechanicznie

[10]) *Sidney Cole:* Film Editing. British Film Institute. Pamphlet 1944.

w obu ujęciach lub też z jakiejś innej przyczyny trudno jest uzyskać płynne przejście w obrazie. Jeśli w tym przypadku dokonamy cięcia w momencie — gdy mężczyzna zamyka drzwi, i ich stuknięcie zbiegnie się z przejściem na drugie ujęcie, widz momentalnie skieruje uwagę na dźwięk i dozna wrażenia, że przejście jest doskonale płynne. Bardziej wymyślny przykład tego powszechnie używanego sposobu widzimy w filmie Davida Leana *Serdeczni przyjaciele*. Z ujęcia Mary Austin (Ann Todd) siedzącej w samochodzie prowadzonym przez szofera przechodzimy na retrospekcję (jej wspomnienie), która dzieje się w innym miejscu. Tuż przed zakończeniem retrospekcji słyszymy zgrzyt kół stającego samochodu. Przez ten nagły, nieoczekiwany dźwięk cięciem przenosimy się znów na Mary, siedzącą w samochodzie. Bez tego dźwięku przejście byłoby raczej niejasne, a więc nie zadowalające. Jednak nagły, ostry dźwięk przekazuje nam wrażenie szybkiego powrotu myśli Mary do teraźniejszości i urwanemu ciągowi obrazów nadaje sens dramatyczny.

Dobrze się stało, iż niniejsza książka o montażu filmowym kończy się konkretnym przykładem ukazującym, w jaki sposób w filmie współczesnym dźwięk może stać się nieodłącznym elementem ciągłości filmowej i jak może bezpośrednio oddziaływać na montażową koncepcję połączenia szeregu obrazów. Historycy przyszłości badając pierwsze dwa dziesięciolecia filmu dźwiękowego zapewne dojdą do wniosku, że element dźwięku oddziaływał hamująco na rozwój obrazowego języka filmu. Tacy wybitni pionierzy montażu, jak Eisenstein i Griffith, bardzo wolno przekonywali się do filmu dźwiękowego. Fakt ten być może należy przypisać raczej przyczynom zewnętrznym (np. wysokim kosztom produkcji filmu dźwiękowego) niż brakowi talentu lub jakimś wadom dźwięku jako środka wyrazowego filmu. Już tych kilka oryginalnych efektów dźwiękowych, które analizowaliśmy na ostatnich stronach, wydaje się wskazywać na nowe, szerokie możliwości eksperymentowania i twórczych osiągnięć.

ZAŁĄCZNIK

TECHNOLOGIA PRACY W MONTAŻOWNI

Czynności warsztatowe wykonywane w montażowni są względnie proste. Montażysta, w przeciwieństwie do operatora obrazu lub operatora dźwięku, nie potrzebuje wielkiej wiedzy technicznej dla właściwego posługiwania się swymi narzędziami: obsługa ich jest bardzo prosta i wykonują one tylko pewne czynności techniczne. Podany tutaj krótki zarys technologii pracy w montażowni posłużyć ma czytelnikowi nie znającemu techniki montażu do zapoznania się z metodami i sposobami praktycznej pracy montażysty. Nie pretendując do rangi vademecum technologii montażu, wyjaśnia w przystępny sposób tylko niektóre z najważniejszych procesów technologicznych.

Synchronizacja kopii wzorcowej

Gdy pierwsze kopie pozytywowe zdjęć z poprzedniego dnia (zwane kopią wzorcową) przybywają z laboratorium do montażowni, należy przede wszystkim zsynchronizować dźwięk z obrazem. Jest to zabieg techniczny dokonywany albo przez asystenta montażysty, albo też (w większych wytwórniach) przez specjalną grupę ludzi odpowiedzialnych za ten dział. Kopia wzorcowa przychodzi do montażowni w rolkach, z których każda zawiera pewną ilość ujęć z szeregu różnych scen. Należy przeto rolki te najpierw rozciąć na krótkie odcinki zawierające obraz lub dźwięk jednego ujęcia.

W czasie zdjęć dokonuje się specjalnych czynności celem ułatwienia synchronizacji w okresie montażu. Na początku każdego ujęcia przed kamerą podstawiany jest tzw. „klaps“ (tabliczka z numerem zdejmowanej sceny). Drewniana deseczka uderza o tabliczkę i dźwięk ten zostaje nagrany. W wyniku tego na ścieżce dźwiękowej zjawia się wyraźne odchylenie, odpowiadające w obrazie ściśle momentowi kontaktu między deseczką (klapsem) a tabliczką. Te dwa punkty znaczy się teraz na taśmie i oba odcinki taśmy (obrazu i dźwięku) umieszcza równolegle w synchronizatorze. W ten sposób synchronizuje się wszystkie ujęcia, serie zaś zsynchronizowanych ujęć spina się ze sobą prowizorycznie, by potem skleić je w dwie oddzielne, zsynchronizowane już rolki: obrazu i dźwięku.

Rolki wyświetla się teraz i poprawia ewentualne błędy. Gdy synchronizacja jest dobra, obie rolki oddzielnie przepuszcza się przez specjalną maszynę-numerator, która drukuje na taśmie w odstępach jednej stopy [11]) kolejne numery — te same na taśmach dźwięku i obrazu, by oznaczyć odpowiadające sobie małe odcinki taśmy.

Reżyser i montażysta przeglądają cały materiał na ekranie i decydują, które z ujęć należy wykorzystać w montażu.

Zanim montażysta rozpocznie swą pracę, cała rolka zostaje znów rozcięta na poszczególne ujęcia i te z nich, które zostały odrzucone, przechowuje się oddzielnie dla ewentualnego użytku w przyszłości.

Montaż obrazu

Montażysta przegląda film na stole montażowym, nazywanym zazwyczaj zgodnie z marką fabryczną Moviola, Acmiola lub Editola. Jest to aparat do przeglądania filmu przez jedną osobę, posiadający oddzielne główki odtwarzania dźwięku i obrazu i umożliwiający montażyście szybki i wygodny przegląd różnych rolek taśmy. Wystarczy, by montażysta umieścił odcinek taśmy na kółkach zębatych i ustawił lupę (obiektyw). Bieg taśmy kontroluje się za pomocą pedału. Przekręcając odpowiedni wyłącznik można taśmę przesuwać naprzód lub cofać. Większość stołów montażowych posiada także dodatkowy motor do zmiany szybkości biegu taśmy. Włączając go montażysta może za pomocą pedału zmienić szybkość biegu taśmy. Celem dokładnego i wygodnego obejrzenia materiału można tę szybkość znacznie zmniejszyć w stosunku do normalnej szybkości projekcji; z drugiej strony, gdy chcemy szybko dotrzeć do określonego miejsca taśmy, szybkość tę można zwiększyć trzykrotnie w stosunku do normalnej. Większość stołów montażowych posiada także tarczę do stopniowego zatrzymywania taśmy w ten sposób, by montażysta mógł zatrzymać ją na określonej klatce. Gdy taśma nie jest w ruchu, urządzenie to można obsługiwać ręcznie, przesuwając taśmę w obie strony o kilkanaście klatek.

Gdy montażysta zdecydował się, w którym miejscu chce dokonać cięcia, wyznacza odpowiednią klatkę za pomocą dermatografu (specjalnego ołówka do pisania na celuloidzie) i przecina taśmę nożyczkami. Po oznaczeniu w ten sposób pewnej ilości taśmy asystent klei oddzielne kawałki filmu na sklejarce — i sekwencja gotowa jest do pierwszego przeglądu.

Możliwość rozpoczęcia pracy przez montażystę zależy od ilości materiału dostępnego dlań w danym okresie produkcji. Gdy tylko ukończono zdjęcia do jakiejś sekwencji, montażysta zazwyczaj przygotowuje jej pierwszy montaż. W tym stadium pozostawia się większość ujęć dłuższymi, niż to będzie potrzebne, zwraca się zaś głównie uwagę na ustalenie kolejności ujęć i ogólne zaplanowanie tych efektów, które później zostaną dokładnie opracowane. Podejmowanie ostatecznych decyzji w tej fazie produkcji nie jest możliwe, ponieważ może się zmienić długość filmu lub też niektóre efekty w zależności od tego, co się dzieje w innych częściach filmu. Ostateczne decyzje montażowe podejmuje się zazwyczaj po konsultacji z producentem i reżyserem filmu. Ostateczną ciągłość filmową uzyskuje się po wielokrotnych przeglądach filmu na ekranie.

Zdarza się, choć bardzo rzadko, że montażysta dźwięku lub kompozytor żąda od montażysty wydłużenia lub skrócenia pewnych ujęć z jakichś spe-

[11]) stopa = 30,05 cm.

cjalnych względów dźwiękowych lub muzycznych. W ogromnej większości przypadków ostatnie słowo należy jednak do montażysty. Technicy dźwięku muszą dostosować swą pracę do jego wymagań.

Przejścia optyczne

Przenikania, zaciemnienia, roletki i inne przejścia optyczne wykonuje się zgodnie z żądaniami montażysty. Montażysta decyduje, jakiej długości ma być dane przejście optyczne i określa jego miejsce. Opracowaniem zajmuje się laboratorium, które przestrzega dokładnych instrukcji montażysty.

Montaż dźwięku

Montażysta dźwięku rozpoczyna pracę, gdy montaż obrazu został już ukończony. Przeglądając obraz i dźwięk ustala on, czy wszystkie kwestie dialogowe są słyszalne i dobrze nagrane. Niezadowalające fragmenty zostają nagrane powtórnie. Wymaga to angażowania aktorów, by wygłosili odpowiednie kwestie synchroniczne z obrazem (postsynchron).

Postsynchronu używa się nie tylko do poprawiania złych nagrań. Wiele sekwencji — na przykład plenerowych — postsynchronizuje się w całości ze względu na trudność nagrywania dźwięku na wolnym powietrzu, w niektórych zaś wytwórniach hollywoodzkich stało się zwyczajem postsynchronizowanie większości dialogów. Praktyka ta ma na celu umożliwienie aktorowi skoncentrowania się na mimice i „grze" w czasie zdjęć. Starania o wyrazistość dialogu przesuwają się na później.

Gdy cały dialog został podłożony w sposób zadowalający, montażysta dźwięku konsultuje się z montażystą obrazu, reżyserem i kompozytorem; wspólnie opracowują oni wszystkie te efekty, które praktycznie wykona montażysta dźwięku. Kompozytor zaczyna pracować nad partyturą muzyki do filmu. W tym czasie montażysta dźwięku nagrywa wszystkie niezbędne dodatkowe efekty dźwiękowe i przystępuje do opracowania taśm efektów. Przygotowanie taśmy efektów polega na zebraniu odcinków dźwiękowych z odpowiednimi efektami i połączenie ich na zmianę z czystymi odcinkami taśmy (blank) w ten sposób, by efekty dźwiękowe były zsynchronizowane z obrazem. Celem uzyskania wszystkich efektów dźwiękowych trzeba nieraz zestawić do dwunastu taśm.

W ten sposób otrzymujemy co najmniej jedną taśmę dialogów, co najmniej jedną taśmę muzyki i taśmy efektów w ilości zależnej od złożoności dźwięku.

Po zestawieniu poszczególnych taśm i nagraniu muzyki pozostaje tylko zmieszanie dźwięków (ze wszystkich taśm na jedną). Wyświetlając obraz na ekranie, odsłuchuje się jednocześnie synchronicznie wszystkie taśmy dźwiękowe. Do mieszania używa się specjalnej aparatury umożliwiającej zmianę brzmienia i kontrolowanie przebiegu każdej taśmy dźwiękowej oddzielnie. W czasie projekcji obrazu można więc kontrolować i uzgadniać zmiany natężenia dźwięku na poszczególnych taśmach. Obraz przegląda się kilkakrotnie, co pozwala operatorom dźwięku na dokładne wypróbowanie czasu i sposobu zmiany natężenia dźwięku każdej z taśm, przy jednoczesnym oglądaniu obrazu. Przygotowuje się specjalne karty mieszania dźwięków, wskazując operatorowi dźwięku miejsca, w których należy wyciszyć lub wzmocnić brzmienie poszczególnych taśm dźwiękowych. Po dokonaniu wszystkich prób, przegląda się film raz jeszcze i cały zmieszany

dźwięk nagrywa się na jedną taśmę, która jest podstawą ostatecznej wersji dźwiękowej filmu.

Obsłudze laboratorium pozostaje teraz ścięcie negatywu obrazu dokładnie w taki sam sposób, w jaki montażysta zmontował pozytyw obrazu. Z tak ściętego negatywu i z negatywu zmieszanego dźwięku opracowuje się pierwszą kopię ekranową filmu, którą można już pokazać widzom w kinie.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM Rudolf. *Film.* Faber 1933.
CAMERON Ken: *Sound and Documentary Film.* Pitman 1947.
EISENSTEIN S.: *The Film Sense.* Faber 1943.
EISENSTEIN S.: *Film Form.* Denis Dobson 1951.
GASKILL A. L. and ENGLANDER D. A.: *Pictorial Continuity.* Duell, Sloan & Pearce. New York 1947.
JACOBS Lewis: *The Rise of the American Film.* Harcourt, Brace & Co. New York 1947.
LINDGREN Ernest: *The Art of the Film.* Allen & Unwin 1948.
NILSEN Vladimir. *The Cinema as a Graphic Art.* Newnes 1936.
PUDOWKIN W.: *Film Technique.* Newnes 1933.
ROTHA Paul: *Documentary Film.* Faber 1936.
ROTHA Paul (with Richard Griffith): *The Film Till Now.* Vision Press 1949.

ASQUITH Anthony: *The Tenth Muse Climbs Parnassus.* In *Penguin Film Review,* n. 1.
ASQUITH Anthony: *The Tenth Muse Takes Stock;* in *Cinema* 1950. Pelican Books.
BAUCHENS Anne: *Cutting the Film;* in *We Make the Movies,* edited by Nancy Naumberg. Faber 1936.
BOOTH Margaret: *The Cutter;* in *Behind the Screen,* edited by Stephen Watts, Barker 1938.
COLE Sidney: *Film Editor;* in *Working for the Films,* edited by Oswell Blakeston, Focal Press 1947.
COLE Sidney. *Film Editing;* British Film Institute pamphlet 1944.
FREND Charles: *Cutting Room Practice; British Kinematography,* vol. 8 n. 3, 1945.
HITCHCOCK Alfred: *Film Production Technique; British Kinematography,* vol. 14 n. 1, 1949.
LEAN David: *Film Director;* in *Working for the Films,* edited by Oswell Blakeston. Focal Press 1947.
STEWART Hugh: *The Function of Editing in Film Making: British Kinematography,* vol. 13 n. 6. 1948.

SŁOWNICZEK POMOCNICZY

Amerykański plan — ujęcie ukazujące postać człowieka do kolan.

Bliski plan — ujęcie ukazujące większy fragment postaci człowieka (popiersie).

Ciągłość filmowa — *(continuity)* — specyficzna dla filmu właściwości polegająca na wiązaniu szeregu różnych obrazów w sposób zapewniający jednolitość charakteru i nastroju całości.

Detal (wielkie zbliżenie) — ujęcie ukazujące jakiś szczegół postaci człowieka lub przedmiotu (oko, dziurkę od klucza).

Dolka *(dolly)* — mały kran.

Dubbing (opracowanie dialogowe) — synchroniczne nagranie przekładu dialogów filmów obcojęzycznych.

Dźwięk stuprocentowy (naturalny) — dźwięk nagrany na aparaturze do synchronicznego rejestrowania dźwięku i obrazu w momencie dokonywania zdjęcia.

Dźwiękowa ścieżka — zapis dźwięku na taśmie filmowej.

Efektów taśma — taśma dźwiękowa, na której nagrano tylko dźwięki naturalne.

Jazda (aparatu film.) — Ujęcie w ruchu dokonane kamerą umieszczoną na wózku lub na kranie.

Kadr — obraz skomponowany w ramach klatki filmowej.

Kąt widzenia kamery — kąt nachylenia obiektywu w stosunku do obiektu filmowanego.

Klaps — nazwa tabliczki o kształcie prostokąta, do której umocowana jest jednym końcem ruchoma deseczka (młoteczek); służy do ściśle synchronicznego rejestrowania na taśmie dźwiękowej i na taśmie obrazu momentu rozpoczęcia kolejnego ujęcia.

Komentarz — towarzyszący filmowi tekst wygłaszany przez speakera (lektora).

Kran zdjęciowy — dźwig służący do poruszania w różnych kierunkach kamery z operatorem w czasie dokonywania zdjęć.

Kontrnegatyw — negatyw wtórny obrazu lub dźwięku skopiowany z drobnoziarnistej kopii pozytywowej (duplikat negatywu).

Klatka — jedno zdjęcie filmowe na taśmie.

Kombinowane zdjęcia — wszelkie zdjęcia trickowe (efekty), których nie można wykonać metodą kopiowania optycznego.

Kopiarka optyczna — maszyna laboratoryjna umożliwiająca kopiowanie obrazu w żądany sposób oraz wykonywanie tricków, m. in.: zmniejszanie i zwiększanie wielkości obrazu.

Kółko — odcinek taśmy filmowej, którego końce są sklejone tak, by umożliwić ciągłą projekcję. Kółko używane jest przy nagraniach dźwięku.

Lawenda — drobnoziarnista, słaboczuła taśma filmowa wysokiej jakości, w oparciu o którą wykonuje się kontrnegatywy.

Maski — przesłony różnych kształtów zakrywające część taśmy w kamerze, używane przy zdjęciach kombinowanych. W okresie filmu niemego masek używano dla podkreślenia szczegółów obrazu.

Mieszanie dźwięków — proces przepisywania dźwięków (dialog, muzyka, efekty) z wielu taśm na jedną.

Musterkopia (kopia robocza) — kopia obrazu (niema) z negatywu oryginalnego używana do montażu.

Nakładane zdjęcia (wielokrotna ekspozycja) — zdjęcia trickowe, w wyniku których widzimy na ekranie jednocześnie dwa lub więcej różnych nałożonych na siebie obrazów.

Ogólny plan — ujęcie z daleka, ukazujące ogólny widok miejsca akcji (całą okolicę, całe wnętrze).

Panorama — ujęcie uzyskane dzięki obracaniu kamery osadzonej na nieruchomym statywie.

Pierwszy montaż — montaż filmu tylko według kolejności ujęć, bez określenia ich ostatecznej długości.

Pilot — zdjęcie dźwiękowe sceny od początku do końca służące jako podstawa do montażu. (Używa się głównie przy zdjęciach trudnych do montowania dźwięku, np. przy zdjęciach tańca.)

Plan — określenie rozmiarów obrazu; także miejsce dokonywania zdjęć.

Play back — system zdjęć dźwiękowych. Polega na tym, że do danego obrazu najpierw nagrywa się dźwięk, a potem „pod dźwięk" dokonuje się zdjęć.

Podwójna (wielokrotna) ekspozycja — zob. nakładane zdjęcia.

Postsynchronizacja — udźwiękawianie filmu po wykonaniu zdjęć, udźwiękawianie „pod obraz".

Przebitka — ujęcie wcięte w środek innego dłuższego ujęcia.

Przenikanie — stopniowe zanikanie obrazu filmowego z jednoczesnym wyłanianiem się nowego. Jest to forma przejścia optycznego wykonana w drodze wzajemnego nakopiowania końcówek dwóch ujęć filmowych.

Przewijaczka — urządzenie służące do przewijania taśmy.

Przyśpieszone zdjęcia — zdjęcia filmowe dokonywane z taką szybkością (mniejszą niż 24 klatki na sekundę), która w wyniku daje na ekranie przyśpieszony ruch.

Reprojekcja — projekcja filmu (na ekran półprzezroczysty) stanowiącego ruchome tło do zdjęć sceny odbywającej się na pierwszym planie (np. w samochodzie, w pociągu).

Retrospekcja — wmontowana w tok narracji filmowej sekwencja akcji dziejącej się wcześniej.

Roletka — przejście z jednego ujęcia na drugie za pomocą linii, która jak gdyby ściera z ekranu poprzedni obraz ukazując następny.

Równoległy montaż — montaż dwu lub więcej przeplatających się akcji. Metoda ta pozwala uzyskać wrażenie jednoczesności kilku wątków.

Rozjaśnienie — stopniowe przejście na początku ujęcia, od czerni do normalnej jasności obrazu.

Sekretarka planu — *(script-girl)* — osoba, której zadaniem jest szczegółowe opisanie dokonywanych ujęć celem uniknięcia niekonsekwencji w dalszych zdjęciach i w montażu.

Sklejka — miejsce połączenia ze sobą dwóch odcinków taśmy filmowej.

Stopaż — numeracja taśmy (drobne cyferki fabrycznie umieszczone na brzegu taśmy co 16 klatek), do późniejszego odnalezienia — według kopii roboczej — odpowiednich ujęć w negatywie.

Stół montażowy — urządzenie do montowania filmu, posiadające mały ekran lub lupę do oglądania montowanych odcinków taśmy w ruchu.

Synchroniczny dźwięk — dźwięk zgodny z obrazem.

Synchronizacja — zestawianie ze sobą taśmy dźwięku i taśmy obrazu w ten sposób, by każdemu obrazowi odpowiadał właściwy dźwięk.

Synchronizator — urządzenie służące do równoległego przewijania taśmy obrazu i dźwięku w synchronicznej zgodności.

Szwenk — szybkie przerzucenie obiektywu aparatu w czasie zdjęcia z jednego obiektu na drugi.

Szybki montaż — montaż do którego użyto krótkich ujęć.

Średni plan — ujęcie ukazujące postać człowieka i otaczające go tło.

Tricki optyczne — wszystkie efekty zdjęciowe, których można dokonać za pomocą zwykłego aparatu filmowego lub kamery specjalnej.

Ujęcie — obraz trwający na taśmie filmowej od momentu otwarcia do momentu zamknięcia obiektywu kamery.

Wolny montaż — montaż do którego użyto długich ujęć.

Zaciemnienie — zakończenie ujęcia stopniowym ściemnieniem obrazu aż do czerni.

Zbliżenie — ujęcie z bliska, ukazujące fragment postaci człowieka lub przedmiotu (twarz człowieka, kielich kwiatu).

Zwolnione zdjęcia — zdjęcia filmowe dokonywane z szybkością większą niż 24 klatki na sekundę, które w wyniku dają na ekranie zwolniony ruch.

INDEKS FILMÓW I NAZWISK

K

L

M

N

O

P

R

S

AKADEMIA FILMU i TELEWIZJI
Policealna Szkoła Artystyczna
00-724 Warszawa, ul. Chełmska 21
tel. (0-22) 789-28-19, 0-501-053-059